Bianco & Nero

Bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema

Novembre-Dicembre 1999

Zavattini a Cuba

L'autore moderno

Il cinema nella Repubblica ceca

La Film Artistica "Gloria"

1 9 6 9 9

Bianco & Nero
Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema
a. LX n. 6 novembre-dicembre 1999

Si ringraziano
José Massip, Julio García Espinosa, la Cinemateca Portuguesa

Direzione e redazione
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-7222369 Tel. 06-72294.289/249
e-mail: biancoenero@snc.it

Amministrazione, abbonamenti, promozione
Marsilio Editori S.p.a.
Marittima Fabbricato 205
30135 Venezia
Tel. 041-2406511
Fax 041-5238352

Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949
Dir. resp.: Lino Micciché

ISBN 88-317-7259-7

In copertina
particolare di Autoritratto di Cesare Zavattini, 1987 (tecnica mista su gesso, cm 43x28).
Collezione Musei Civici di Reggio Emilia

Bianco & Nero

SOMMARIO 6/99

Saggi

Il cinema moderno e la nozione d'autore
di Giorgio De Vincenti 5

Note

Il cinema ceco: una serra distrutta
di Antonín J. Liehm 29

Dossier Zavattini a Cuba

Cuba: il presente antico di Zavattini
di Stefania Parigi 37

Cinema e rivoluzione
di Bruno Torri 45

Cronaca cubana
di José Massip 50

Memorie e ritorni
di Julio García Espinosa 58

L'officina cubana

Premessa *di s. p.* 63

Il piccolo dittatore 72

L'Avana oggi 88

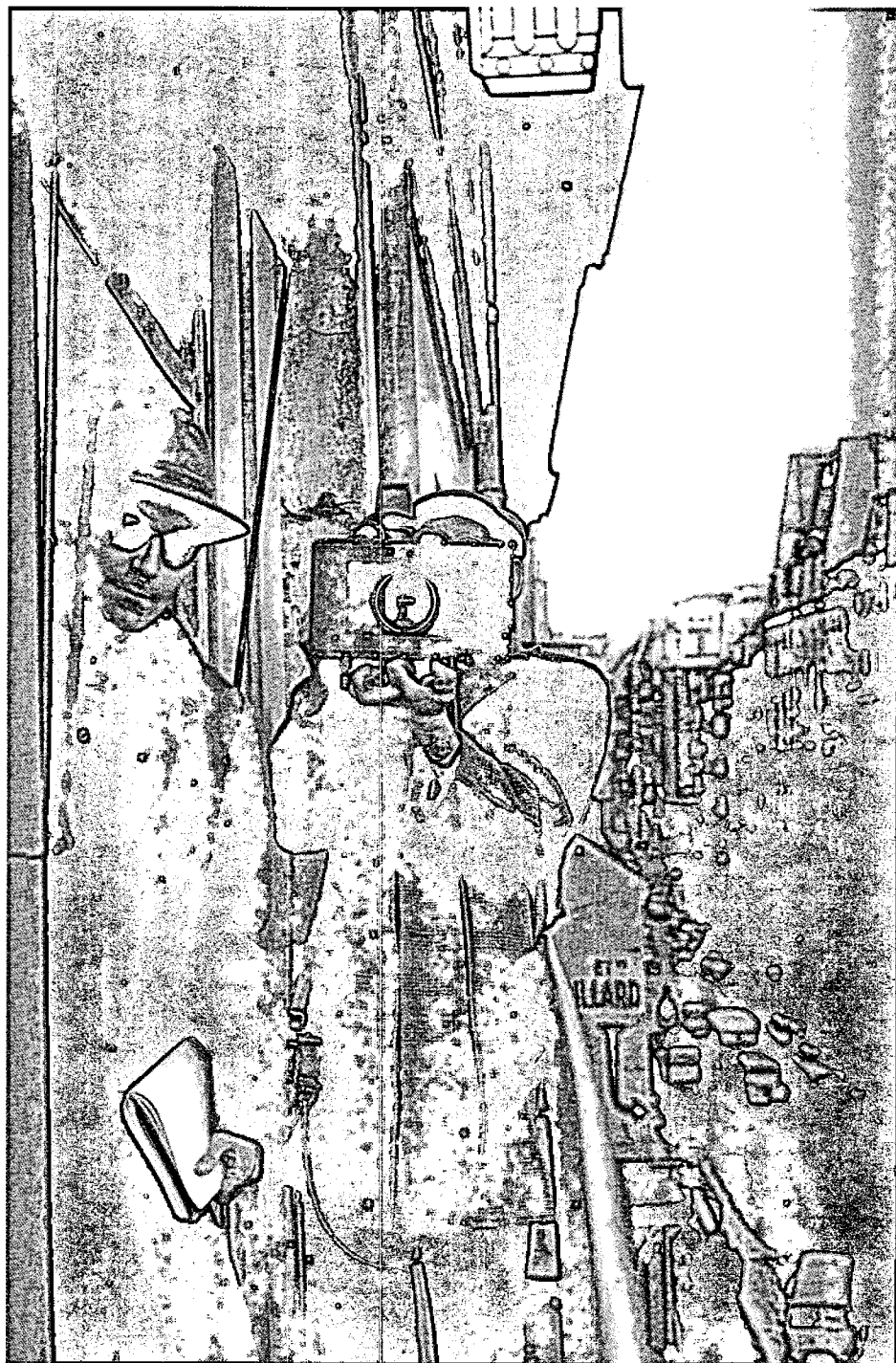
Colore contro colore 96

Come si scrive una sceneggiatura 102

Per una discussione con i "non impegnati" 104

Lettera ad Alfredo Guevara
di Cesare Zavattini 115

Cineteca

Film Artistica "Gloria": storia di una casa di produzione
di Aldo Bernardini 109

Jean-Luc Godard e Raoul Coutard
sul set di *Une femme est une femme*

Il cinema moderno e la nozione d'autore

Giorgio De Vincenti

Il concetto di autore è, nel cinema, un concetto intimamente contraddittorio? Questo scritto si propone di mostrare che le pratiche della "modernità" cinematografica, considerate normalmente fra le più "autoriali" dell'intera storia del cinema, contraddicono invece il concetto di "autore" ereditato dalla tradizione romantica.

Vedremo che questa contraddizione è produttiva, sia perché ci permette di individuare uno dei tratti che caratterizzano le pratiche della modernità cinematografica, sia perché ci parla del cinema in generale, facendoci capire meglio il funzionamento del dispositivo cinematografico, sia infine perché ci permette di cogliere uno dei principali contributi offerti dal cinema alla *koiné* strutturalista e fenomenologica della cultura del '900.

Il cinema "moderno": coscienza della riproduzione e problematizzazione della figura autoriale

Le caratteristiche dello stile che diciamo «moderno» rinviano tutte a un *gesto* comune, a una certa idea di cinema, che appare come il punto focale per la comprensione del problema che ci interessa, il delinearsi cioè di un concetto di autore profondamente innovativo rispetto alla tradizione romantica.

Il dibattito dei primissimi anni '60 sul cinema moderno trova una messa a fuoco di qualche peso in Francia nel n. 62, gennaio 1962, della rivista «Cinéma 62» ad opera di critici come Pierre Billard, René Gilson, Michel Mardore, Marcel Martin, che individuano i caratteri del cinema "moderno" parlando di «sdrammatizzazione», «improvvisazione», «cinema di cineasta» contrapposto al «cinema di sceneggiatore» della tradizione classica, «cinema dell'inquadratura», cinema della «libertà», della «contemplazione», dell'«oggettività», della «messa in presenza», e soprattutto cinema caratterizzato da un «realismo fondamentale».

Nel primo tomo dei suoi *Essais sur la signification au cinéma*[1], Christian Metz analizza questo dibattito, criticandolo puntualmente sotto

il criterio di pertinenza dello statuto narrativo del cinema, prospettiva che caratterizza gran parte del suo lavoro e che resta invece ai margini del nostro discorso.

Nel suo percorso critico Metz sottolinea tuttavia un punto che ci appare di grande importanza e che egli lascia in larga misura indeterminato:

> C'è da dire comunque – e la cosa è immediatamente sensibile alla visione di certi film – che le migliori opere del nuovo cinema, tra cui alcuni film del cinema-diretto, offrono spesso ai loro spettatori *un certo tipo di verità* che assai di rado si trovava nelle grandi opere del passato, verità infinitamente difficile da definire, ma che si localizza istintivamente. Verità di un atteggiamento, di un'inflessione di voce, di un gesto, giustezza di un tono... [...] Non è illecito pensare che questi istanti di verità – di una verità che bisogna ancora definire, resteranno, nella loro fragilità, le conquiste più preziose del cinema che, nel 1966, chiamiamo cinema «moderno»[2].

Se cerchiamo di definire questo "tipo di verità" che Metz tende a considerare, come si è visto, l'elemento propriamente caratterizzante le pratiche della modernità, troviamo a nostro avviso[3] un "gesto" del cineasta che mette esplicitamente in gioco la riproduttività propria del dispositivo cinematografico e, per questa via, una riflessione metalinguistica sul cinema.

Detto in altri termini, il cineasta della modernità è consapevole dell'aspetto riproduttivo del dispositivo cinematografico e, ciò che più conta, lo assume come elemento della propria poetica e della propria pratica, in antagonismo con le forme precedenti, in particolare con le pratiche dominanti del *découpage* classico: alla funzionalizzazione diegetica che quest'ultimo fa del profilmico, le pratiche "moderne" oppongono un interrogativo portato sulle cose. Il cinema diventa così il modo per riscoprire il mondo, e per questa ragione appare anche come arte "fenomenologica" per eccellenza[4].

Esso appare, in altri termini, come il linguaggio che più profondamente mette in gioco – nella sua stessa materia dell'espressione, direbbe Hjelmslev, nell'ontologia del suo dispositivo, direbbe Bazin – la relazione fenomenologica tra la "realtà" e l'osservatore.

È per questo che riscoprire il mondo attraverso il cinema implica anche riscoprire il cinema stesso; è per questo che il cineasta della modernità "improvvisa", "mette in presenza"; è per questo che il momento delle riprese diviene così importante per lui (la vera lezione di Jean Renoir ai giovani della Nouvelle Vague e all'intera storia del cinema); e infine, come vedremo, è per questo che il cineasta della modernità è, sì, "autore" (egli gioca la propria vita sul set), ma in un modo molto diverso da quello della tradizione romantica: gioca la sua vita, non trasmette la sua

Archivio Aprà

Roberto Rossellini, Henri Langlois e Jean Renoir

"*Weltanschauung*" allo spettatore; e se una "visione del mondo" è messa in gioco, non lo è direttamente ma in un modo implicito, attraverso un gesto che deriva fondamentalmente dal *dubbio*.

Che i film della modernità "lavorino" la capacità riproduttiva del dispositivo comporta che, nello stile "moderno", l'immagine cinematografica conservi un po' della materialità del "profilmico".

Concetto, questo di profilmico, sul quale il nuovo contesto della modernità getta una luce nuova e produttiva. Esso non è esaurito dalla "realtà" dei fenomeni della vita e della natura, ma comprende anche la "realtà" dei testi prodotti in un qualsivoglia linguaggio, che il film riproduce e dei quali fa la critica, secondo la lezione di André Bazin, di cui parleremo tra poco. Il concetto di profilmico tende così a coincidere con quello di "materiale" proprio del formalismo russo, altra teorizzazione sulla quale rifletteremo nel corso di questo scritto.

Si può dire inoltre che il gesto del cineasta della modernità individui un'immersione nello spazio-tempo reale (l'essere "in situazione" della tradizione fenomenologica ed esistenzialista[5]), e insieme una distanza critica (che dipende dalla medesima tradizione) che gli permette di essere cosciente della propria posizione di fronte alla "realtà".

Questa *coscienza della riproduzione* ha uno stretto rapporto con la riflessione che i cineasti della modernità svolgono sul cinema, sul suo

statuto teorico, la sua storia, i suoi stili e le sue pratiche: l'impresa metalinguistica della modernità avviene infatti *attraverso* l'assunzione, a livello di poetica e di estetica, della riproduttività insita nel dispositivo cinematografico. Ed è appunto la materialità, il *matericismo* dell'immagine cinematografica "moderna", il segno dell'interrogazione che il cineasta porta non solo sul profilmico ma sul cinema stesso.

È un punto di una certa importanza, perché la critica ha spesso parlato del metalinguaggio (nelle sue forme di *mise en abyme*, per esempio, o di intertestualità) come indice della modernità, senza considerare che si trovano spesso operazioni metalinguistiche nel cinema classico (per esempio in *Singin' in the Rain* di Stanley Donen e Gene Kelly e nel musical in generale, o nel «*sur-western*» di cui parlava Bazin a proposito di *Shane* di George Stevens).

Non è dunque la componente metalinguistica, di per sé sola, a caratterizzare lo stile "moderno", ma piuttosto il modo in cui essa si manifesta, che consiste, come si è detto, nell'assunzione della riproduttività dell'immagine cinematografica a livello di elemento costruttivo del testo e della pratica che gli dà vita.

Si intravede qui la forma particolare di autorialità presentata dal cinema moderno: essa è interrogazione del mondo e del linguaggio piuttosto che dichiarazione di una *Weltanschauung*. E va sottolineato che tra le due posizioni c'è un salto incolmabile, e che questo modo di essere "autori" non è tanto un corollario della nozione di modernità nel cinema, quanto piuttosto un suo aspetto costitutivo, che l'interdipendenza tra riproduttività e metalinguaggio rende manifesto.

Le pratiche della modernità nel cinema si danno insomma come pratiche di ricerca, e si sviluppano sotto il segno del *dubbio*, di un interrogativo portato sul mondo e sullo sguardo, sul cinema. Un dubbio radicale, perfettamente tematizzato, tra gli altri, da Antonioni o dalla Duras, o da Godard, il cui *Passion*, insieme con il video *Scénario du film "Passion"*, è esemplare proprio di questa implicazione reciproca della riproduttività (la materialità del profilmico che è conservata dal testo) e del discorso sul cinema.

Dubbio che peraltro ritroviamo nella settima arte molto prima del periodo della modernità trionfante, se così possiamo chiamarlo, degli anni '60. È sufficiente pensare a certe inquadrature di André Antoine tra gli anni '10 e i '20, o alla battigia del porto di Le Havre in *L'Atalante* di Vigo, o al "teatro" del set di Renoir.

È esattamente questa sperimentazione, questa ricerca, che rende pertinente l'attributo di «moderne» con il quale definiamo queste pratiche: è attraverso questo dubbio che esse realizzano in se stesse la «condizione dell'uomo moderno»: la sospensione sul vuoto, la perdita del centro, l'esposizione esistenziale all'assenza di senso che si definiscono durante il

corso dell'era moderna, a partire dalla rivoluzione copernicana, e che si manifestano nel relativismo delle scienze, nella crisi dei grandi sistemi di pensiero, nella frattura freudiana del soggetto.

Non si tratta dunque di "parlare della" condizione moderna, di un "autore" che "classicamente" ci racconta la modernità. Si tratta piuttosto di "essere nella" condizione moderna, e dunque di un "autore" che arriva a dubitare della sua stessa autorialità, non considerandola riconducibile al Soggetto indiviso della tradizione idealistica.

Questo "essere nella" condizione della modernità, un linguaggio può realizzarlo solo attraverso il suo stile.

L'autore nel "cinema della realtà" di André Bazin

È ciò che ci mostrano le teorie di Bazin e di Zavattini, che sono tra i discorsi fondativi della riflessione sulla modernità nel dopoguerra e ci danno indirettamente indicazioni di un certo peso in ordine a un modo di pensare l'autore non allineato con i residui romantici ancora ampiamente diffusi nel campo delle arti e del cinema.

È noto che Bazin non concordava con la "politique des auteurs" dei "jeunes turcs" dei «Cahiers du Cinéma». Ebbene, questa posizione non può essere colta in tutta la sua produttività se non la si considera nel quadro teorico complessivo proposto da Bazin, in particolare nel quadro del "cinema della realtà", dell'"ontologia" e della "trasparenza".

Queste ultime formule hanno dato luogo a una "vulgata" baziniana ancor oggi molto diffusa e che abbiamo più volte criticato[6]. Una "vulgata" che nei casi peggiori ci restituisce un'immagine di Bazin come critico tutto sommato idealista, se non addirittura sostenitore di un realismo ingenuo.

La nozione di "realtà" propria di Bazin è viceversa molto vicina a quella di "materiale" dei formalisti russi. I testi più significativi in proposito sono quelli contenuti nel secondo volumetto di *Qu'est-ce que le cinéma?*, dedicato al rapporto tra il cinema e le altre arti, e in particolare il saggio *"Le Journal d'un curé de campagne" et la stylistique de Robert Bresson*, che lavora sul tema dell'adattamento bressoniano del romanzo di Bernanos[7].

Questo scritto ci offre indicazioni determinanti sul concetto baziniano di «trasparenza» e ci permette di delineare il concetto di autore proposto indirettamente da Bazin. La «trasparenza», infatti, coincide qui con il manifestarsi del «concreto integrale», vale a dire con quegli elementi "concreti" della realtà fenomenica che si trovano nel film di Bresson e la cui motivazione, per Bazin, è nient'altro che «la loro perfetta condizione di *estranei*». Questi elementi concreti rappresentano «l'impurità allo stato puro» ed entrano in rapporto dialettico con quella che Bazin chiama qui «astra-

zione» e che altro non è se non il lavoro dello stile del regista, l'intervento dell'autore.

Ma che cos'è l'«impurità allo stato puro», e fin dove si estende, per Bazin, l'intervento stilistico di Bresson?

Nel contesto dell'elaborazione baziniana questa «impurità allo stato puro» appare a nostro avviso come la *manifestazione stilistica della riproduttività ontologica del dispositivo cinematografico.* E coincide con la «trasparenza». Entrambe indicano la realizzazione, nello stile, della possibilità che l'immagine cinematografica ha di conservare la materialità del profilmico. Realizzazione la cui funzione è violare la norma estetica dominante: Bazin ci dice infatti che gli elementi concreti della realtà sono «come il granello di sabbia nella macchina», che ne «inceppa il meccanismo».

Il concetto di «trasparenza», per Bazin, appartiene dunque interamente al territorio della forma, com'è dimostrato con chiarezza dall'insieme del saggio, e in particolare dal discorso sui «due tipi di realtà pura» che «Bresson affronta dialetticamente», vale a dire da un lato

> il volto dell'interprete sbarazzato da ogni simbolica espressiva, ridotto all'epidermide, circondato da una natura senza artifici; dall'altro ciò che bisognerebbe chiamare la "realtà scritta". [...] Bresson tratta il romanzo come i suoi personaggi. Esso è un fatto puro e semplice, una realtà data che non bisogna cercare di adattare alla situazione [...] ma al contrario confermare nella sua essenza. Bresson sopprime, non condensa mai, poiché ciò che resta di un testo tagliato è ancora un frammento originale; come il blocco di marmo procede dalla cava, le parole pronunciate nel film continuano a essere del romanzo.

In questo brano tutto centrato sulle scelte stilistiche di Bresson, va sottolineata anzitutto questa parola «epidermide», che avrà il suo posto nelle teorie della modernità, e che ci propone nel 1951 il cinema moderno come cinema della "superficie" in antagonismo al cinema della "profondità" della tradizione del découpage classico, psicologistico ed espressionistico (a questo proposito non dimentichiamo che Bazin parla della regia bressoniana come di un'«impresa di riduzione della psicologia e del dramma»).

E va sottolineata soprattutto questa preziosa apertura di Bazin nella direzione di un profilmico costituito da altri testi: in questo caso il romanzo di Bernanos, altrove, nel medesimo tomo, la pittura (il gesto e il tempo della pittura) di Picasso, o l'esplicita teatralità dei film di Olivier.

L'operazione stilistica di Bresson (e dei "moderni"), in altri termini, è caratterizzata, per Bazin, proprio dall'esplicitazione del rapporto tra questi due estremi, colti allo stato puro: l'«astrazione» del discorso autoriale e la «matericità» del concreto fenomenico, ridato attraverso la «tra-

Cinemateca Portuguesa

François Truffaut, André Bazin e Roberto Rossellini

sparenza» dello stile. Bresson, come Clouzot nel film su Picasso e Olivier nei suoi film shakespeareani, dimostra con il suo stile non solo di essere consapevole di questo gioco tra il film e il profilmico, ma di elevarlo esplicitamente a fattore di poetica personale e a principio di costruzione del testo.

Piuttosto che di un realismo ingenuo, Bazin ci parla dunque di un cinema *critico*, che manifesta apertamente il tema delle relazioni tra testi, tra linguaggi e tra operazioni costruttive (stilistiche) e materiali, e dunque manifesta di lavorare alla ridefinizione stessa del cinema, in quanto linguaggio "ontologicamente" implicato nella riproduzione.

Appare chiaro, quindi, che la nozione di «realtà» propria di Bazin, lungi dal collegarsi alla tradizione idealistica, dipende piuttosto dal pensiero fenomenologico del '900 e appare sempre in correlazione con i processi di formalizzazione: non c'è contraddizione tra riproduzione e costruzione nuova, ma al contrario la riproduzione è la condizione materiale di base per la costruzione al cinema.

Le pratiche di Straub-Huillet e di Godard realizzeranno perfettamente questo tipo di cinema; ma anche quelle di Eustache, Garrel, Rivette, secondo una prospettiva che Bazin già leggeva, a diversi livelli, nei film di Renoir, Rossellini e De Sica-Zavattini.

Ed è proprio in conformità a questa posizione teorica che Bazin di-

André Bazin a Nogent-sur-Marne nel 1956

chiara le sue perplessità nei confronti dei giovani «hitchcocko-hawksiens» dei «Cahiers du Cinéma», vale a dire nei confronti della "politica degli autori" che si affermava nella rivista durante gli anni '50.

Nella prospettiva critica di Bazin il posto di maggior rilievo è occupato, come si è visto, dal *lavoro*, di cui il testo filmico è la risultante, tra operazione artistica e realtà, nell'accezione che abbiamo cercato di mostrare, secondo la quale questa coppia è più o meno coincidente con quella dei formalisti russi «costruzione/materiali».

L'«opera» di cui parla Bazin è perciò molto vicina al «testo» della semiotica successiva, e non stupisce quindi che la nozione che le viene coordinata sia quella di «mise en scène» piuttosto che quella di «auteur» degli «hitchcocko-hawksiens»[8]. Segno evidente del fatto che l'attenzione alla riproduzione trascina con sé tutto un insieme di considerazioni la cui risultante è la messa in gioco critica dell'operazione a partire dai e sui materiali, in quanto violazione della norma estetica dominante, e dunque in quanto operazione metalinguistica sul cinema, ma anche in quanto interrogazione sul rapporto fenomenologico tra il Soggetto e il mondo e sulla costruzione stessa del Soggetto *da parte del* mondo.

Ecco la ragione profonda della titubanza di Bazin nei confronti del «culto della personalità» che egli vedeva nella "politique des auteurs" dei "jeunes turcs". Il problema non era di riconoscere o meno nell'opera il segno autoriale (gran parte del lavoro baziniano è teso proprio a rintracciare questo segno) quanto piuttosto di pensare o meno l'autore come *luogo di scontro creativo di materiali*, come un'entità non data a priori ma costruita nel rapporto operativo con il "reale". Cosa che il cinema invita a fare a un livello ancora più spinto ed esplicito delle altre arti, grazie alla componente ontologica del suo linguaggio.

La resistenza alla formalizzazione, che è propria dell'immagine fotografica e che si trasmette al cinema, il residuo materico che inceppa di continuo l'ingranaggio narrativo, chiama il Soggetto a un'apertura nuova e a una ristrutturazione di sé. Si delinea qui un "autore" cinematografico come Soggetto "costruito" dall'operazione filmica. L'opposto di "rispecchiato". A causa della riproduttività che innerva "ontologicamente" il dispositivo, il cinema, più ancora delle altre arti, rende manifesto questo gioco di reciproca costruzione dei materiali, del testo e del cosiddetto autore. Contro le pratiche classiche del rispecchiamento, Bazin afferma con chiarezza che i cineasti della modernità assumono consapevolmente questa qualità del dispositivo e la rendono principio di costruzione dei loro film, pietra angolare della loro operatività. Conseguentemente, essi manifestano di considerare l'autore come un Soggetto aperto al mondo, un Soggetto che non esiste indipendentemente dal mondo, dai materiali e dalla loro manipolazione estetica.

Questa consapevolezza, che fa del cineasta della modernità l'artista

"fenomenologico" per eccellenza, ci rinvia a due importanti pratiche cinematografiche studiate da Bazin: quella del neorealismo italiano e quella di Renoir.

L'autore nel "neorealismo" di Cesare Zavattini

Nei suoi scritti sui film di De Sica, Bazin mostra tangenzialmente di aver intuito l'importanza della collaborazione di Zavattini, del quale tuttavia non conosce gli interventi di carattere teorico. Cosa che non stupisce, dal momento che neppure in Italia l'idea zavattiniana di cinema è stata del tutto compresa, almeno in ciò che concerne le sue implicazioni profonde per le pratiche della modernità.

Oltre che sceneggiatore di fama internazionale, Zavattini è stato anche saggista, polemista, animatore culturale, presidente di associazioni di autori e spettatori; e ha lasciato un gran numero di scritti, conferenze, interventi a tutti i livelli, nei quali procede, in modo poco sistematico ma con sicura coerenza, a un'elaborazione originale sul cinema, che precede di circa dieci anni quella del cinema-verità di Rouch e Morin e che presenta analogie di grande interesse con il pensiero di Bazin da un lato e con quello dei formalisti russi dall'altro.

Delle tante formule che ha inventato per esemplificare la sua idea di cinema (per esempio, «film inchiesta», «cinema dell'incontro», «del pedinamento», del «buco nel muro», «dell'istante») è utile analizzarne brevemente due: il «film-lampo» e il «cinema del soggetto pensato durante».

Queste due formule sono immaginate da Zavattini come lo sviluppo necessario del neorealismo, uno sviluppo di segno opposto a quello del «realismo critico» proposto nello stesso periodo da Aristarco[9].

Il «film-lampo» è quello che ricostruisce, con tutte le risorse del cinema – ralenti, ripetizione, ingrandimenti, ecc. –, un fatto della vita quotidiana, per comprenderlo meglio, non solo nel suo accadere ma anche e soprattutto nelle sue motivazioni profonde. Si tratta, dice Zavattini, «di una sorta di rito dal fine quasi scientifico», e «tutti coloro che partecipano a film di questa specie interrompono per un momento il loro lavoro per contribuire a questa specie di rito, per collaborare con questa umile loro presenza reale al riconoscimento di una verità»[10].

Il "rito scientifico", che fa pensare al Rouch dei film sulla transe, annuncia un cinema che trova il suo senso nella ripresa, intesa come *work-in-progress, happening*, manipolazione in atto di materiali di realtà, fatta attraverso le risorse del cinema. È la forma che lavora i materiali e che nello stesso tempo ce ne presenta la materialità, ce li restituisce lavorati, sì, ma ancora individuati in quanto tali.

Ancora una volta, come già in Bazin, e forse ancor più esplicitamente, questo cinema mette davanti ai nostri occhi il *gesto* della manipolazio-

Cesare Zavattini e Roberto Rossellini
sulle rive del Po, per i sopralluoghi di *Italia mia*

ne, l'*essere in situazione* da parte del cineasta: il senso non appartiene semplicemente e *ab origine* all'"autore", ma sorge dal rapporto non occultato tra l'operazione stilistica e i materiali sui quali essa si esercita. Da questo punto di vista si può dire che i film della modernità rendono *esplicito* il funzionamento della produzione del senso che è proprio di tutti i testi e di tutti i linguaggi. Un funzionamento che la tradizione romantica ha occultato e che le pratiche delle avanguardie hanno riproposto nei primi decenni del '900, costituendo proprio per questo un punto di non ritorno per le arti e la cultura, e dando un contributo decisivo alla grande *koinè* strutturalista e fenomenologica del nostro secolo. Contributo che consiste appunto in questa coscienza relativamente nuova, per lo meno rispetto a un passato recente, dell'implicazione radicale del Soggetto nel mondo, e dell'opera di costruzione che i materiali svolgono in relazione al preteso artista-artefice-creatore della tradizione romantica. Alla formazione di questa coscienza, il cinema contribuisce in modo determinante, data la natura del suo dispositivo di base, anche al di là delle avanguardie; le quali tuttavia, insieme al cinema della modernità, rappresentano l'esplicitazione cosciente delle potenzialità dell'arte nuova in ordine al tema della decostruzione del soggetto idealistico e della funzione costruttiva dei materiali rispetto al Soggetto, all'"autore"[11].

La consapevolezza che il senso non precede l'avventura della messa

in forma, della messa in scena, porta Zavattini alla formula del «cinema del soggetto pensato durante». È il soggetto stesso del film, l'argomento di cui si parla, che non è dato *a priori*, e che nasce piuttosto "durante" le riprese e il montaggio, dalla relazione tra la cinepresa e il profilmico[12]. E dunque questo senso di cui ci parla Zavattini è molto diverso dalla *Weltanschauung* che l'autore della tradizione romantica "incarna" nell'opera, trasmettendola al lettore o allo spettatore. I film della modernità ci dicono esplicitamente che il senso è immanente al testo, non gli preesiste, e che, conseguentemente, quello di autore è un concetto innervato nelle stesse operazioni costruttive che al testo danno vita e nelle quali i materiali hanno come si è detto un ruolo decisivo.

Questa consapevolezza è manifestata da Zavattini sia nella sua opera di sceneggiatore (non è un caso che Bazin elabori il proprio discorso fenomenologico sul neorealismo italiano a partire, oltre che dai film di Rossellini, da quelli della coppia De Sica-Zavattini), sia, e soprattutto, nella proposta di quell'idea di cinema che può riassumersi nella formula del "film inchiesta", una proposta originale e minoritaria, per non dire isolata, nella nostra cinematografia.

L'autore per Jean Renoir

È interessante notare che la formula di Zavattini[13] ricorda quanto diceva Renoir:

> Ciò che mi accade è una specie di incapacità a capire il senso di una scena prima di averla vista materializzata. Io non trovo il senso reale di una recitazione, di una scena, e anche di una parola, se non quando queste parole si sono materializzate, se non quando esistono. [...] Per quanto mi riguarda, ho bisogno di vedere davanti a me qualcosa che esiste, allora, in quel momento, comincio vagamente a comprendere il senso, ma in fondo sono una specie di approfittatore. Chiedo agli altri di darmi tutti gli elementi, da parte mia cerco di non apportarne nessuno, vorrei che tutto mi venisse dall'esterno. [...] Ciò che è importante è non partire credendo che si conosce il senso di una scena, bisogna partire sapendo che non si sa nulla e che si vuole scoprire tutto. Ogni scena dev'essere un'esplorazione.

Queste parole sono estratte dalla conversazione *La Recherche du relatif*, seconda delle tre trasmissioni realizzate nel 1966-67 da Jacques Rivette per la serie televisiva *Cinéastes de notre temps* di Janine Bazin e André S. Labarthe[14].

Uno dei partecipanti, Pierre Gaut, ricorda a questo punto che Picasso diceva: «Io, quando dipingo, comincio e non so neppure che cosa sto per fare».

Anna Magnani e Jean Renoir
sul set di *Le Carrosse d'or*

E Renoir:

> È molto importante. Io credo che sia la regola numero uno in arte, quale che sia l'arte. È permettere agli elementi dell'ambiente che vi circonda di conquistarvi e poi, dopo ciò, si arriverà forse a conquistarli, ma è necessario che prima vi conquistino loro. Bisogna prima essere passivi, prima di essere attivi[15].

Dunque per Renoir, considerato uno dei più grandi "autori" della storia del cinema, il concetto di autore non è affatto quello della tradizione romantica.

Sono ben conosciute del resto le massime che egli considerava basilari non solo nella sua arte ma anche nella sua vita. La prima, la «teoria del turacciolo nella corrente», che ereditava dal padre Pierre-Auguste, invitava a lasciarsi andare alla vita come un turacciolo nella corrente di un fiume; la seconda, dello stesso Jean, era una sorta di sviluppo della prima: la «teoria della permeabilità all'ambiente», con la quale Renoir sosteneva, come si è visto, che l'artista deve farsi conquistare da ciò che lo circonda.

Nella prefazione alla sua autobiografia *Ma vie et mes films*[16] Renoir esplicita le sue perplessità in ordine alla nozione di autore dei suoi amici della Nouvelle Vague:

> La storia del cinema, e soprattutto del cinema francese, in quest'ultimo mezzo secolo si è svolta sotto il segno della lotta dell'autore contro l'industria. Io sono fiero di aver preso parte a questa lotta vittoriosa. Oggi si riconosce che un film è opera di un autore esattamente come un romanzo o un quadro. Ma chi è l'autore di un film? [...] Molti amici mi chiedono di scrivere un'autobiografia. È senza dubbio la nuova importanza attribuita all'autore che motiva la loro curiosità. [...] Per quanto mi riguarda, credo che ogni essere umano, artista o no, è in gran parte un prodotto del suo ambiente. È il nostro orgoglio che ci spinge a credere all'individuo-re. La verità è che questo individuo di cui siamo così fieri è composto di elementi quali un certo amichetto incontrato alla scuola materna o l'eroe del primo romanzo che si è letto, o il cane da caccia del cugino Eugenio. Noi non esistiamo da noi stessi, ma in virtù degli elementi che hanno accompagnato la nostra formazione.

Coerentemente con questa posizione, i film di Renoir mostrano una precisa coscienza del gioco della costruzione su e a partire da materiali culturali e fenomenici. Si può dire che la pratica della messinscena renoiriana realizzi proprio questo punto fondamentale: l'apertura del "soggetto" (nel doppio senso di autore e di argomento del film) al mondo, e in definitiva la costruzione del soggetto da parte del mondo.

Ed è da ciò che deriva il particolare autobiografismo di questo tipo di cinema, che ritroviamo anche nelle pratiche successive di un Eustache, di un Garrel o di un Godard (come in quelle di Bernardo Bertolucci, di Robert Kramer e di altri, molto diversi tra loro, fino a Kiarostami o ad Abel Ferrara). Autobiografia che non è affatto il racconto degli avvenimenti della propria vita, ma, quasi all'opposto, l'identificarsi della propria vita con la propria pratica di cineasti.

Tra i diversi indici stilistici che troviamo nei film di Renoir e che ci portano in questa direzione (per esempio la durata delle inquadrature, la profondità di campo, i carrelli, la matericità delle scenografie, il *plein air*, la relativa indipendenza della scena dall'ingranaggio diegetico, la presa diretta del sonoro) è utile soffermarci brevemente sulla direzione degli attori.

Vediamo perfettamente, qui, questa qualità di *work-in-progress* che caratterizza il cinema renoiriano: Renoir si attende dai suoi collaboratori, e soprattutto dai suoi attori, un apporto creativo alla costruzione del film; e questo apporto è frutto di una creatività che non è del regista e neppure, a ben vedere, dell'attore: la creazione del personaggio è una specie di "miracolo", che supera l'intenzionalità di entrambi. Il «metodo all'italiana» che Renoir ricorda in diversi scritti e in particolare nel film di Gisèle Braunberger *La Direction d'acteurs par Jean Renoir* (1968), implica esattamente questo: la coscienza della creazione come messa in gioco di forze che sono al tempo stesso dentro e fuori di noi, che ci attraversano, che ci abitano per qualche istante ma che ci superano. E queste forze sono materiali, si danno attraverso le parole del testo drammatico così come attraver-

Jean Renoir sul set di *Le Déjeuner sur l'herbe*

so la fisicità degli attori e attraverso l'insieme degli elementi del set.

Da questo dipendono e a questo rinviano due indici stilistici fondamentali nella messinscena renoiriana quali la presa diretta del sonoro e l'inquadratura lunga, modalità di linguaggio ideali per «restare nella scena»[17] e permettere al personaggio di nascere attraverso l'attore.

Sia questi, sia gli altri indici stilistici di Renoir cui si è accennato mettono in gioco necessariamente e talvolta esplicitamente (per esempio nel personaggio di Danglard in *French Cancan*) un concetto di autore opposto a quello di "creatore" e a quello di "genio" propri della tradizione romantica e vicino sia alla problematizzazione moderna della crisi del Soggetto (la sua frattura operata dalla psicoanalisi, la sua relativizzazione operata dalle scienze), sia, attraverso l'aspetto artigianale sempre rivendicato da Renoir, ai concetti di «téchne» e di «ars» propri dell'antichità classica[18].

Il concetto di autore nella Prima avanguardia francese e nella teorizzazione dei formalisti russi

Poiché abbiamo sottolineato più volte certe analogie che i discorsi di Bazin, Zavattini e Renoir presentano rispetto all'elaborazione teorica dei formalisti russi, sarà utile soffermarci brevemente su questa teorizzazione,

sempre allo scopo di rendere più chiaro il quadro della disarticolazione del concetto romantico di "autore", operata dalla cultura del '900 nel campo delle arti. Quadro nel quale, come dovrebbe cominciare ad essere chiaro, il cinema svolge un ruolo decisivo.

E, poiché lo scopo è questo, sarà utile accennare anche a un altro contesto critico e realizzativo, con il quale i formalisti si confrontano: quello della Prima avanguardia in Francia, e cioè di quel movimento di cineasti che Henri Langlois chiamò Impressionismo cinematografico e che trovò i suoi "autori" in personalità come Delluc, Dulac, L'Herbier, Gance, Epstein.

Anche qui l'apparenza, come si dice, ci sembra alquanto diversa dalla sostanza. A un'autorialità conclamata e talvolta fin troppo ovvia, vorremmo contrapporre un elemento di segno diverso, che ci appare peraltro ben più produttivo; un elemento ancora una volta "materico", che caratterizza l'elaborazione teorica della Prima avanguardia e ne ribalta il concetto di autore.

La "fotogenia" di Delluc, infatti, con il suo visualismo antiletterario e antiteatrale, propone un cinema che sia occhio portato sul mondo, e considera l'obiettivo come un dispositivo di riproduzione che dialettizza qualsivoglia "poetica" di autore precostituita, mettendo in gioco fattori esterni a ciò che viene generalmente ricondotto alle nozioni di "immaginazione", "creatività", "gusto" dell'artista.

In questo contesto il cinema appare come un linguaggio che introduce nel territorio delle arti una sorta di invito agli artisti a rivedere il proprio gusto, la propria immaginazione creativa, attraverso un confronto con i materiali della realtà realizzato a un livello senza precedenti.

Questa lezione ci appare ben viva non solo nella pratica di Renoir[19] ma anche in quella di André Antoine, che teorizzava il cinema come «creazione viva, nell'aria», opposta al teatro naturalista di cui Antoine era stato l'alfiere, o in quella di Pagnol e di molti altri (con tutte le differenze del caso), fino a film come, per esempio, *L'amour fou* di Rivette o *La maman et la putain* di Eustache.

Se con l'Impressionismo francese confrontiamo la teorizzazione dei formalisti russi, troveremo quasi un'opposizione, tra i due, per quanto riguarda l'aspetto "referenzialista", molto vivo nella fotogenia e rifiutato invece dai formalisti. Alla fotogenia di Delluc, secondo loro ancora troppo legata alle qualità naturali del referente, i formalisti, in particolare Tynjanov, sostituiscono la nozione di «cinegenia» e quella di «ripianificazione semantica del mondo», vale a dire il concetto di una "costruzione" nuova, significante, a partire da materiali della realtà (i quali, in ogni caso, sono già formalizzati, per esempio dalla fotografia, che per i formalisti è il materiale base del cinema). Unica (e importante) eccezione, in questo quadro, è la «fattografia», quale ci è proposta dalla teorizzazione di un

Osip Brik, di un Tret'jakov e del LEF (Fronte di sinistra delle arti), e dalla pratica realizzativa di Dziga Vertov.

In ogni caso, ciò che non cambia è il concetto di autore. Non sono solo i «fattografi» che, proponendo l'importanza del fatto puro e semplice nelle arti del XX secolo, ci danno elementi nuovi rispetto al concetto di autore. Viktor Šklovskij, che non è affatto un "fattografo", afferma nondimeno che «l'arte non è creata da una volontà unica, da un unico genio», e che dire che «l'uomo è un creatore» equivale a dire che egli è «un semplice punto geometrico di intersezione di linee, di forze generate al di fuori di lui»[20].

In questa direzione ci porta tutta l'elaborazione formalista, a cominciare dalla sua proposizione fondante: in arte non ci sono una "forma" e un "contenuto", ma piuttosto una "forma" e dei "materiali", proposizione che mette in primo piano l'interazione tra materiali e procedimento e che apre una prospettiva secondo la quale *il senso è la risultante del lavoro della forma sui materiali.*

È vero che nel contesto dell'avanguardia cinematografica sovietica non si arriva, come invece fanno i "moderni", a mettere in dubbio la possibilità stessa che un senso vi sia: Ejzenštejn, Vertov e gli altri cineasti della rivoluzione si interrogano sul rapporto forma/materiali in vista della produzione di significati ideologici e rivoluzionari. Ed è qui, evidentemente, la differenza di fondo tra queste pratiche e quelle della "modernità"[21].

Ma è anche vero che il contesto avanguardista dimostra di appartenere interamente alla *koinè* dello strutturalismo e della fenomenologia del XX secolo in questa coscienza del gioco costruzione/materiali e nella nozione di autore che ne risulta, com'è dimostrato da quell'aspetto, decisivo, delle pratiche di Vertov e di Ejzenštejn, che le rende esplicite e consapevoli ricerche sui processi della significazione, e quindi le mostra più aperte di quanto ci si potrebbe aspettare rispetto al problema della "verità" e delle "certezze" ideologiche[22].

Anche dal punto di vista del concetto di autore, crediamo si possa dire che l'elaborazione dei formalisti russi appare come uno dei momenti di fondazione teorica della *koinè* strutturalista che caratterizza la cultura occidentale del '900 e la separa profondamente dalla tradizione idealistica. Com'è attestato anche dal proseguire di quell'elaborazione a opera della Scuola di Praga, e dall'importanza che queste teorizzazioni attribuiscono ai materiali, importanza il cui esempio più interessante per noi è costituito dalla ridefinizione della "poesia" in termini linguistici operata da Roman Jakobson con il suo lavoro sulla «funzione poetica». Ridefinizione che sottrae definitivamente il concetto di "poesia" all'area dell'"ineffabile" romantico e contribuisce in modo teoricamente forte alla messa a punto di quel livello del senso che viene indicato, nella semioti-

Dziga Vertov

ca del '900, con i termini di polisemia, ambiguità, connotazione. Con la conseguenza di rendere impossibile il ricorso a un concetto di autore e di ispirazione di stampo romantico.

Conclusioni

Prima avanguardia francese, formalisti russi e avanguardia sovietica, Renoir, Bazin, Zavattini e gli altri "moderni", a partire da Rossellini e Antonioni per arrivare a Rivette, a Godard, a Kiarostami: è come se quanto di sperimentale e di esplicitamente autocosciente la storia del cinema sa produrre andasse inequivocabilmente nella direzione di un ripensamento del "luogo" dell'autore.

In modo non diverso da quanto accade nelle altre arti, ma, ci sembra, in modo più fortemente capace di incidere sul sociale, il cinema si manifesta come territorio di problematizzazione dei concetti di autore, di creatore, di artista, ereditati dal Romanticismo.

In questo crediamo stia il suo contributo più prezioso al pensiero del '900, alla messe di sperimentazioni offerta dalla pittura e dalla musica, dalla letteratura e dal teatro, dalla poesia e dalle arti plastiche[23], e alla fioritura straordinaria di riflessioni scientifiche e filosofiche, antropologiche, semiotiche e psicoanalitiche che hanno contrassegnato il secolo.

Al termine del nostro percorso, necessariamente sintetico e ben lontano da pretese di esaustività, ci auguriamo di aver mostrato che nel cinema, attraverso il lavoro cosciente (metalinguistico) della riproduzione, il "luogo" dell'autore si dà come una sorta di vuoto, occupato al tempo stesso da materiali – di "realtà", dell'Inconscio individuale e collettivo, dell'immaginario di una certa società a un dato momento della sua storia, ecc. – che chiedono di essere formati, che giocano le loro forme sia gli uni in rapporto agli altri sia in rapporto a questo luogo che dunque non è veramente vuoto, ma che non si dà alla nostra percezione se non in quanto luogo di queste dinamiche e quindi, a ben vedere, in quanto testo, il testo del film stesso, che risulta da – che *è* – queste dinamiche, questo lavoro.

Questa consapevolezza si proietta sull'intero campo del cinema e oltre, investendo la definizione stessa di «creatività»[24] e stimolando riflessioni critiche e aperture teoriche. Non è un caso infatti che tanto le avanguardie storiche quanto le pratiche della modernità siano accompagnate da elaborazioni teorico-critiche che ne costituiscono parte integrante.

In apertura del nostro discorso abbiamo citato il primo periodo di Christian Metz. È al suo itinerario teorico che vogliamo rivolgerci ancora una volta, in chiusura del nostro discorso, perché il percorso di questo studioso ci sembra ben significativo in rapporto al problema che abbiamo affrontato.

Nel suo ultimo libro, interrogandosi sul tema dell'«enunciazione»,

Metz conclude per una *impersonalità* dell'enunciazione stessa, impersonalità che si rende manifesta negli indici metadiscorsivi e autoreferenziali che costituiscono, dice Metz, il luogo – *impersonale* – dell'«istanza di proferimento» che il film «porta in sé e che lo porta»[25]. Nell'itinerario seguito dallo studioso francese un posto di rilievo è costituito, a nostro parere, da questo passo: «La definizione dell'enunciazione come "soggettività nel linguaggio", molto corrente ma un po' datata, è palesemente inesatta, o perlomeno troppo restrittiva. In questo senso, il mio viaggio attraverso alcune figure enunciative del film non è giunto che a una verità evidente: cosa potrebbe essere l'enunciazione se non il *fatto di enunciare*? Lo slittamento immediato da qui all'idea di una persona-che-enuncia corrisponde a una ideologia psicologizzante ereditata dal Romanticismo (che domina ancora ampiamente il nostro panorama), e ad un oscuro bisogno di salvare l'*autore* nel momento in cui se ne proclamava la scomparsa, la quale non è tutto sommato auspicabile»[26].

A nostro parere, come dovrebbe ormai essere chiaro, Metz ha tutte le ragioni di stigmatizzare l'«ideologia psicologizzante» di stampo romantico ancor oggi operante nel modo di concepire l'autore, e ci auguriamo di aver mostrato come il superamento di quella "ideologia", ancor prima che nelle pratiche critiche e teoriche, stia nelle pratiche realizzative, in particolare in quelli che abbiamo chiamato i film della modernità. Quanto ad auspicarsi la scomparsa dell'"autore", ci sembra che non si tratti tanto di auspicabilità o meno quanto piuttosto di una vera e propria impossibilità logica: nel momento in cui si ridefinisce l'autore come luogo del "lavoro" dei materiali (dunque luogo di attività, che proprio per questo, proprio perché attiva il lavoro dei materiali, non può essere pensato come una semplice pagina bianca), come luogo della messa in forma delle loro dinamiche reciproche, è evidente che la negazione dell'autore non ha più senso.

Piuttosto, se è vero quanto si è detto fin qui, allora non può non risultare evidente un problema, per così dire, di tipo pratico: quanto è diffuso, oggi, questo modo di concepire l'autore? Quanto è diventato cultura assimilata, pensiero condiviso, e in definitva modo di relazionarsi a se stessi e alle cose, agli altri? Non siamo convinti che esso sia diventato davvero patrimonio di molti. Il gioco citazionistico del postmoderno, per esempio, soprattutto nella sua versione hollywoodiana e coniugata con gli effetti speciali, sembrerebbe rimuovere il problema e attuare, in definitiva, un salvataggio del concetto classico di autore attraverso il culto della personalità del regista; concorrendo peraltro ad occultare l'operato ideologico dell'istituzione nell'evidenza del gioco manipolativo, presentato al pubblico come destituito di finalità ideologiche ed economiche. Da una concezione del Soggetto come autosufficiente e padrone di sé, si rischierebbe di passare così alla concezione, che chiameremmo neo-ideali-

stica, del Soggetto come semplice terminale di una struttura rizomatica che sarebbe la vera, acefala, programmatrice del reale. Ci troveremmo così di fronte a una manipolazione che si occulta dichiarandosi, perché si dichiara acefala mentre non lo è; e il cinema hollywoodiano, che spesso ci piace e che non intendiamo affatto demonizzare, realizzerebbe così quell'invasione degli ultracorpi che ha tante volte sbandierato come il male da combattere.

D'altra parte, se guardiamo più vicino a noi, troviamo un cinema senza grandi orizzonti, spesso implicato nelle storie personali, private, dei loro "autori" e della loro piccola cerchia di amici. Un cinema dove si ha la sensazione che l'"autorialità", nel senso tradizionale del termine, funzioni come copertura dell'inerzia.

Se il cinema che diciamo moderno ha qualcosa da dirci, è proprio in questa capacità di dubitare di sé e delle cose, dello sguardo e dei valori stabilizzati, della nostra e altrui compiutezza e onnipotenza; ed è nella tenacia con la quale mette in gioco le cose, l'altro da sé, le differenze, invitandoci alla pratica del viaggio (anche nel senso geografico della parola), del vagabondaggio e della ricerca sperimentale. Una pratica che mette in gioco il Soggetto, non lo esalta e non lo annulla, semplicemente lo relativizza, e così facendo lo allontana dai totalitarismi neo-idealistici, avvicinandolo a quella radicale democraticità e laicità del pensiero scientifico che costituisce il patrimonio più autentico della modernità.

---

1. Ed. Klincksieck, Parigi 1968. Trad. it. *Semiologia del cinema,* Garzanti, Milano, 1972. Ma lo scritto in questione – *Il cinema moderno e la narratività* – fu pubblicato per la prima volta nel n. 185, 1966, dei «Cahiers du Cinéma». Noi citiamo dall'edizione italiana.

2. *Semiologia del cinema,* cit., pp. 267-268.

3. Abbiamo cercato di mostrare questa implicazione reciproca di coscienza della riproduttività e coscienza metalinguistica in alcuni scritti precedenti, in particolare *Il concetto di modernità nel cinema,* Pratiche, Parma, 1993, e *Jean Renoir. La vita, i film,* Marsilio, Venezia, 1996.

4. La riflessione sul cinema "moderno" deve molto, al suo inizio, al dibattito sul neorealismo italiano, in particolare a certe proposizioni della critica francese, tra le quali non va dimenticata la definizione di «realismo fenomenologico» che Amedée Ayfre propose per la «scuola italiana della liberazione», definizione ripresa e sviluppata da André Bazin.

5. La nozione di «immagine-tempo» elaborata da Deleuze sulla falsariga di Bergson ci porta nella medesima direzione.

6. Fin dal nostro primo libro, dedicato alla ricostruzione delle linee culturali dei «Cahiers du Cinéma». Questo modo di considerare la teorizzazione baziniana è purtroppo ancora maggio-

ritario, e investe anche elaborazioni di una certa importanza, come per esempio quella di Gilles Deleuze.

7. Una parziale traduzione italiana dei quattro tomi di *Qu'est-ce que le cinéma?* (Les Éditions du Cerf, Paris, 1959-1962) è il volume A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1979. Il saggio sul film di Bresson, pubblicato una prima volta nei «Cahiers du Cinéma», 3, 1951, assente dall'edizione Garzanti, ha avuto tre traduzioni italiane, l'ultima delle quali, in ordine di tempo, si trova in Edoardo Bruno, *Film. Antologia del pensiero critico*, Bulzoni, Roma, 1997, pp. 122 e sgg. I brani che citiamo sono da noi tradotti.

8. Va ricordato che la pratica critica di Godard sui «Cahiers du Cinéma» segnala un'estetica personale molto vicina alle idee di Bazin. Si veda in proposito, sul n. 15, 1952, della rivista, il saggio *Défense et illustration du découpage classique*, firmato da Godard con lo pseudonimo Hans Lucas.

9. Non si dimentichi però che Zavattini terrà per diversi anni sulla rivista di Aristarco «Cinema Nuovo» il suo *Diario cinematografico*. Nel cinema italiano dei primi anni '50 c'erano tre o quattro linee evolutive del neorealismo: quella del neorealismo "rosa", che sfocerà nella commedia italiana; quella del "realismo critico", che Aristarco vedeva in *Senso*; quella rappresentata da *Viaggio in Italia*, la direzione fenomenologica, fatta propria ben presto dai giovani della Nouvelle Vague; e infine la direzione dell'inchiesta zavattiniana di cui stiamo parlando, anticipazione del cinema-verità e delle pratiche del "nuovo cinema internazionale" degli anni '60.

10. Cesare Zavattini, *Film-lampo: sviluppo del neorealismo*, pubblicato nel 1952, ora in C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, a cura di Mino Argentieri, Bompiani, Milano, 1979, p. 90.

11. Il pieno dispiegamento di questo nodo culturale sarà opera del contesto degli studi filosofici, semiotici e psicoanalitici degli anni '50 e '60 (Eco, Barthes, Althusser, Lacan, Foucault, Derrida, Garroni, Kristeva).

12. Nel 1950 Zavattini scrive: «L'arte (del cinema, ndr) deve raccontare una volta sola, e proprio nel momento in cui si incontra con il suo oggetto, vorrei dire improvvisamente» (C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, cit., p. 75). La formula «cinema del soggetto pensato durante» appare in uno scritto del 1971 (*Id.*, p. 395), ma tutto, nell'itinerario zavattiniano, porta in questa direzione.

13. Come pure è utile ricordare ciò che Zavattini diceva di Godard: «È un neorealista. Si dibatte genialmente tra la metafora e il documento, tra la mediazione e la presa diretta andando verso l'autobiografia come il solo mezzo per unificarsi. Da un film all'anno è arrivato a tre o quattro film e aumenterà fino al film quotidiano [...], cioè al film interrompibile, quale espressione di un cinema strumento al punto da poter essere interrotto per fare una cosa che non è più il film ma che il film ha aiutato a individuare. Il neorealismo aveva compreso il dramma di Godard *ante litteram*, per questo lo hanno seppellito che era ancora vivo» (C. Zavattini, *Diario cinematografico*, a cura di Valentina Fortichiari, Bompiani, Milano, 1979, p. 411).

14. Le trasmissioni sono trascritte in Jean Renoir, *Entretiens et propos*, a cura di Jean Narboni, Éd. de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, Paris, 1979 (traduzione nostra).

15. *Id.*, p. 112.

16. Flammarion, Paris, 1974 (*La mia vita i miei film*, Marsilio, Venezia, 1992). La traduzione del brano è nostra.

17. Si noti che «restare nella scena» è un'espressione utilizzata da Zavattini, insieme a quella di «durata», contro il «montaggio», vale a dire contro l'ingranaggio diegetico del *découpage* classico.

18. Questo aspetto artigianale collega anche la pratica di cineasta di Renoir a quella dei pittori impressionisti. Si osservi in proposito che questa analogia, apertamente riconosciuta dallo stesso Renoir, consiste, in profondità, in quella «esplorazione» per la «scoperta del senso» che presiede, come si è visto, alle sue operazioni artistiche e a quelle degli impressionisti. Si confronti in proposito il libro di Jean Renoir sul padre, *Renoir*, Gallimard, Paris, 1981 (Hachette, 1962; *Renoir mio padre*, Garzanti, Milano, 1963; II ed. 1995), come pure il discorso sulla libertà nel confronto con la natura che segna le pratiche degli Impressionisti (libertà che Renoir mette in relazione con l'invenzione dei tubetti: cfr. *La recherche du relatif* in J. Renoir, *Entretiens et propos*, cit., p. 112). Il rapporto fenomenologico tra soggetto (occhio, pittura) e natura nella tradizione impressionista e post-impressionista è molto ben esplicitato nel *Cézanne* di Straub-Huillet. Nel nostro *Jean Renoir. La vita, i film*, Marsilio, Venezia, 1996, abbiamo voluto contribuire a sottrarre l'analogia tra Jean Renoir e l'Impressionismo ai semplicistici e un po' abusati discorsi sulle citazioni della pittura impressionista che troviamo in diversi film renoiriani, per esempio in *Partie de campagne*. Non si tratta di citazioni, dal nostro punto di vista, ma, più profondamente, di analogie e perfino di identità nelle pratiche artistiche.

19. Sulle analogie tra il primo periodo di Renoir e le avanguardie in Francia si veda anche il nostro *Jean Renoir et la notion d'auteur*, in «Cahiers Jean Renoir», vol. 1, Montpellier, 1999.

20. Viktor Šklovskij, *Literatura i kinematograf*, Berlino, 1923, in Giorgio Kraiski, *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano, 1971, p. 116.

21. Su questo punto è interessante confrontare il dibattito tenuto nel 1969 presso il Centre

Dramatique du Sud-Est a Aix-en-Provence, con la partecipazione di Jean Narboni, Sylvie Pierre e Jacques Rivette. Uno dei motivi di rilievo del dibattito è costituito dal fatto che esso fu l'occasione per una riflessione sul rapporto del cinema con le istanze rivoluzionarie di quegli anni, portata dall'interno di uno dei capisaldi critici del cinema "moderno" quale la rivista dei «Cahiers du Cinéma», sul n. 210 della quale il dibattito, peraltro, venne poi pubblicato.

22. Indicazioni di rilievo su quest'ultimo punto ci vengono date dal libro di Pietro Montani *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano, 1999, in particolare i capp. II e III.

23. Esempi forti nella medesima direzione sono costituiti dalla crisi del romanzo moderno, dalla musica dodecafonica e dalla musica concreta, dai pittori dell'action painting e dell'informale.

24. Riferimento indispensabile per una produttiva impostazione del problema generale della creatività è la voce omonima stilata da Emilio Garroni per l'*Enciclopedia Einaudi.*

25. Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991 (ed. it.: *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, a cura di Augusto Sainati, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995). Le parole citate sono alla fine del libro, a p. 256 dell'edizione italiana.

26. *Id.*, p. 210.

Zdeněk Svěrák e Andrej Chalimon in *Kolja* di Jan Svěrák

Il cinema ceco: una serra distrutta

Antonín J. Liehm

Il cinema ceco stava faticosamente cercando di superare il provincialismo al quale era stato condannato dall'avvento del sonoro, quando sopravvenne la guerra. Il sistema degli studi e l'abilità di Miloš Havel, che negli anni dell'occupazione aveva dimostrato di sapersi tenere in equilibrio, lo aiutarono a sopravvivere e anzi a crescere artisticamente. Allora, tra l'altro, nacque l'idea di una cinematografia statale, realizzata per decreto nel 1946. *Siréna* (*Sirena*), *Svědomí* (La coscienza) e un paio di altri film furono sufficienti a confermarne la vitalità, ma gli avvenimenti seguiti al febbraio 1948 essiccarono quella fragile pianta. Restava in piedi in ogni caso il sistema degli studi sovvenzionato dallo stato. Grazie ad esso dopo otto anni (in Ungheria e in Polonia ancora prima) di duro stalinismo cominciarono a manifestarsi i primi effetti positivi del disgelo. E da quei primi successi in una specie di serra crebbe, nel corso degli anni '60, la grande cinematografia ungherese, polacca e soprattutto cecoslovacca.

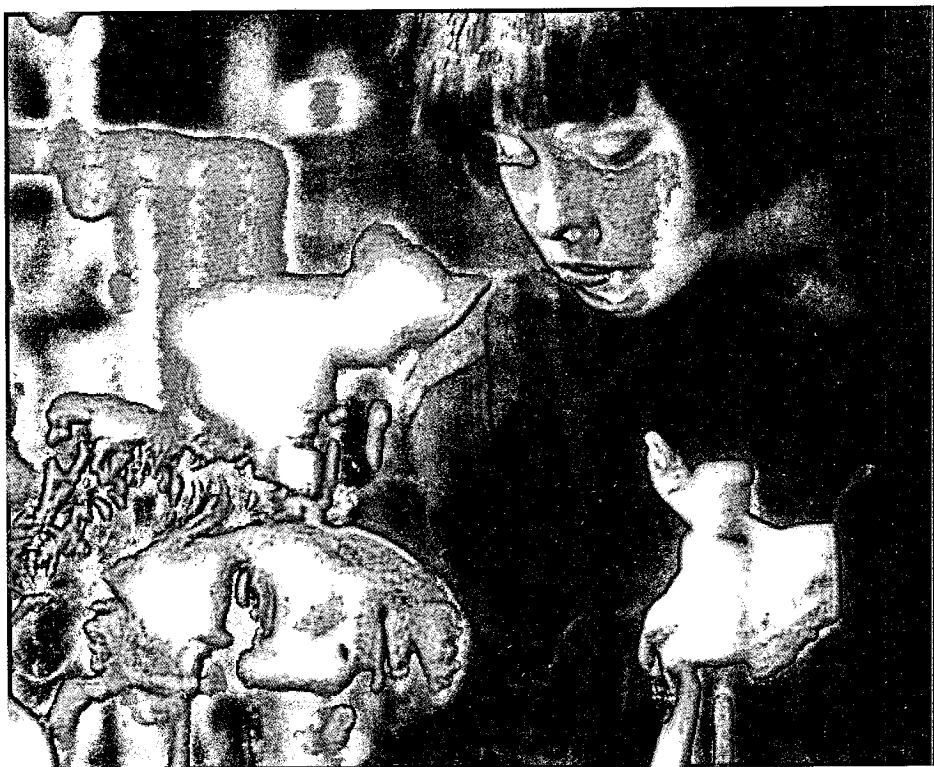
Oggi si può vedere che la distruzione di quella serra, nella quale a dispetto dei suoi proprietari erano cresciute piante rare ammirate in tutto il mondo, non è stato il frutto di un equivoco. Dopo il 1989, invece che trasformare la società e l'economia cecoslovacca in vista del XXI secolo, fu messo in atto il disegno, ideologicamente motivato, di ristabilire le leggi del mercato, nella speranza che la sua mano invisibile avrebbe sistemato tutto, che "noi" ci saremmo rapidamente arricchiti. Con lo stesso spirito, invece che aiutare la cultura del paese a risollevarsi, la si abbandonò alla dura realtà di un'economia di mercato, con tutte le conseguenze che ciò comportava.

Il neoministro della cultura del governo ceco dichiarò, dopo l'assunzione dell'incarico, che la cultura doveva essere autosufficiente (come se non avesse saputo che in un piccolo paese, linguisticamente limitato, l'affermazione equivaleva a una condanna a morte – ma forse davvero non lo sapeva). E uno dei suoi ingloriosi successori giunse addirittura a sostenere in sede di Consiglio d'Europa, suscitando lo stupore dei presenti, che la politica culturale era un'invenzione comunista, che "noi" non ne avevamo alcuna, non la volevamo e non l'avremmo avuta. Accadde così

che nessuno pensò a come difendere, in quelle condizioni, la cultura cinematografica, ma soltanto a come vendere, privatizzare, e naturalmente liquidare, la serra: il sistema degli studi sovvenzionato dallo stato.

Il risultato? Mentre otto anni dopo il febbraio 1948, ovvero quasi venti dopo l'occupazione tedesca, la cinematografia cecoslovacca riprendeva a respirare, a creare un proprio linguaggio, a trovare il suo posto nel mondo, dieci anni dopo il ventennio della normalizzazione, che era stata preceduta dall'età d'oro del nostro cinema, non sappiamo che fare non solamente di fronte al recente passato, ma anche davanti al futuro prossimo e lontano. È chiaro che le cause di tutto questo non stanno nell'insufficienza di talenti, di capacità, di mestiere, bensì e soprattutto nella sconsiderata liquidazione del sistema degli studi (alla cui trasformazione si sarebbe dovuto, al contrario, lavorare intensamente) e degli stessi ateliers creativi nonché nel modo di pensare dei nuovi produttori, della maggioranza dei creatori e dei loro mentori.

Già sul finire degli anni '60 era chiaro che gli appartenenti alla nuova generazione, quella cresciuta in particolare nella Facoltà delle Arti e della Musica (F.A.M.U.), non intendevano camminare lungo la strada aperta dagli immediati predecessori. Erano attratti dall'idea di un cinema non impegnato, del film come intrattenimento di ogni tipo e genere, dei prodotti commerciali. «Non siamo contro una simile visione», dicevamo nei dibattiti che avemmo con loro. «Dovete però rendervi conto che disponete di un mercato piccolo, che è molto difficile girare il mondo con il divertimento indigeno». Un quarto di secolo dopo, nella situazione da loro agognata, si convinsero che così stavano le cose e che quella fragile pianta, quale è una piccola cinematografia nazionale, sotto un cielo inclemente aveva bisogno assolutamente di una serra, di cure amorevoli, grazie alle quali poi i suoi frutti più forti e più dotati avrebbero forse potuto essere esposti al vento, alla pioggia e al gelo. E in ritardo accertarono che, tra coloro che avevano creato il miracolo del cinema cecoslovacco, solamente Miloš Forman per la verità era sopravvissuto fuori del proprio ambiente e delle sue condizioni ed era diventato importante più per la televisione che come buon artigiano.

Il bilancio del cinema ceco negli ultimi dieci anni non è proprio positivo e la responsabilità va attribuita a chi, con la testa piena di infiocchettature ideologiche, senza pensarci due volte l'ha liberato dalla "dittatura dello stato", dalle sue sovvenzioni, dalla sua ideologia, in nome di una contraria ma altrettanto vuota ideologia. «Per decenni abbiamo lottato a favore della libertà per il cinema. Adesso l'abbiamo, ma non abbiamo il cinema», ha sospirato tempo fa Andrzej Wajda. Eppure film se ne producono e alcuni continuano a pensare che, se aumenta il loro numero, aumenta anche la speranza che possano essere buoni. Forse sulla base dell'esperienza che quanto più crescono le erbacce tanto meglio è per i fiori.

Pasti, pasti, pastičky di Věra Chytilová

Le speranze delle generazioni precedenti si sono realizzate per ora, in Cechia, soltanto per Jan Svěrák (*Kolja*), sicuramente il talento più espressivo del periodo seguito al novembre 1989. A dispetto di tutte le obiezioni, da me condivise, sollevate in patria e all'estero – è paradossale che egli sia riuscito non laddove si è rifatto a modelli stranieri, bensì, come è accaduto nel suo film di maggior successo, laddove ha attinto alle proprie radici, per di più non rispettando – fino all'ultimo quarto d'ora – la *political correctness* oggi di moda. Sull'onda del relativo successo di *Kolja*, Svěrák ha immediatamente tentato di mettersi sulle orme di Forman, cosa riuscita a pochi nell'ultimo mezzo secolo. Ma bisogna fargli i migliori auguri.

Un altro talento degno di nota nella messe succeduta al 1989 è, a mio giudizio, Petr Zelenka. Lo si è visto con il suo film d'esordio, *Mňaga-Happy End*, e se n'è avuta la conferma con *Knoflíkáři* (I bottonai). Va notato peraltro che i punti di forza del talento zelenkiano sono da rintracciare nella sceneggiatura, nel dialogo e nel lavoro con gli attori. L'estetica dell'immagine è televisiva e *Knoflíkáři* è indubbiamente il miglior film televisivo girato da noi negli ultimi tempi. Non un film per la televisione, ma un film televisivo.

«Perché questa distinzione?», domandano alcuni facendo notare che

Juraj Jakubisko

anche certi festival cinematografici hanno cessato di distinguere (Rotterdam, per esempio, ha riservato una buona accoglienza a *Knoflíkáři*). Non c'è dubbio che questo sia vero, ma riguarda, a mio parere, i problemi della distribuzione (che è dappertutto televisiva, eccetto che per i film americani e indigeni) e dei costi. Ciò nondimeno la doppia estetica resta: quella cinematografica, derivata dalle immagini in movimento, che non parlavano se non tramite se stesse, appunto, e quella televisiva, nata quando alla radio si è aggiunta l'immagine.

Indubbiamente la scelta di Zelenka, oltre a essere più economica, facilita al suo cinema la strada dei mercati mondiali anche se il doppiaggio finisce per danneggiare il suo lavoro, basato sulla presa diretta del suono. Dopo due soli film è forse prematuro ritenere definitiva la sua scelta estetica. Sarà interessante vedere se continuerà per una strada che porta all'anonimato o se troverà ispirazione nelle proprie radici. Non è un consiglio, è semplice curiosità.

Dietro questi due nomi c'è, a mio parere, un grande vuoto. Ritengo che una buona parte di colpa per questo stato di cose vada at-

tribuito alla critica, che non svolge alcuna azione propulsiva, ma anche alla mancanza generale di una salda drammatugia da parte degli autori. Bisognerebbe spiegare a Michálek che il suo *Zapomenuté světlo* (La luce dimenticata)[1] sta alla poesia di Deml come *Golet* (L'esilio)[2] di Dostal sta a Olbracht e che l'attualizzazione di un modello non ha apportato altro che un'ulteriore dose di *political correctness*; oppure spiegare a Petr Václav che ogni storia esistenziale (anche quella di *Marian*) è un melodramma "semidocumentaristico" che ha bisogno di un poeta per diventare arte.

Tra i più giovani bisogna ricordare Saša Gideon, il cui talento è stato confermato da *Indiánské léto* (L'estate indiana). Ma, ancora una volta, ci troviamo di fronte, dal punto di vista del metraggio e dell'estetica, a un'opera televisiva. Credo che a questo punto occorra ritornare alla metafora iniziale e chiedersi cosa riuscirebbe a trarre da un fragile e bel fiorellino un attento giardiniere, che dovesse preoccuparsi poi di renderlo resistente al vento, alla pioggia e al gelo.

Di solide produzione e drammaturgia ha evidente bisogno l'indiscutibilmente intelligente e davvero cinematografico talento di Zdeněk Tyl, la cui passione appare sprecata senza di esse.

Pochi sono artisticamente sopravvissuti, in una situazione di libero mercato, al tempo in cui quel cinema cecoslovacco non libero – che ancora oggi è ricordato nelle più diverse occasioni – conquistava il mondo. Innanzitutto Jan Švankmajer, il quale non soltanto non ha minimamente ridotto ciò che esige da se stesso e dalla propria creazione, ma è cresciuto di film in film, cosa ben avvertita dai suoi coproduttori stranieri. Karel Kachyňa è un altro che ha continuato per la propria strada e soprattutto grazie alla televisione ha difeso il proprio posto nella nuova situazione. Hynek Bočan (*Bumerang*) e Drahomíra Vihanová (*Pevnost*, La fortezza) hanno dimostrato che il loro approccio creativo sarebbe valido ancora oggi, se non fossero venuti a mancare i presupposti che avrebbero potuto permettere loro di continuare a lavorare. E la settantenne Věra Chytilová è sempre più giovane dei suoi nipoti cineasti, come ha provato *Pasti, pasti, pastičky* (Trappole, trappole, trappoline). Non ha dimenticato come si scrivono e si fanno i film e che devono valere "per qualcosa d'altro". Jaromil Jireš, Jiří Menzel non hanno più toccato il livello delle loro prime opere e Jan Němec è la prova ulteriore che senza solide produzione e drammaturgia non si può disciplinare il talento, anche se straordinario, come nel suo caso.

Lo stesso discorso vale, naturalmente, per Juraj Jakubisko, genio del cinema slovacco che oggi vive nella Repubblica ceca. *Nejasná správa o knoci sveta* (Una confusa notizia sulla fine del mondo) ha riconfermato (e

ciò vale inoltre per *Cestě pustým lesem*, La strada nel bosco deserto, di Vojnár, sebbene non si possa fare un confronto tra i due) che senza una solida drammaturgia, senza la capacità di raccontare con le immagini una storia in modo che possa attrarre lo spettatore e senza una severa autodisciplina creativa, alla fine resta appunto quel gigantesco talento cinematografico, che però non basta a dare all'opera una forma sicura. Il risultato? A volte frammenti, schegge coinvolgenti. In questo Jakubisko ricorda molto Michael Cimino, uno dei maggiori talenti del cinema americano. Peccato. Per il talento e per la quantità di danaro.

Alla fine, solamente qualche decina di film – un paio dei quali si sono assoggettati, più di altri, a un gusto degradato – forse riescono a fatica a recuperare le spese di produzione. Ho visto un numero di opere sufficiente a rafforzare la mia convinzione che non è questa la via da seguire: né per l'arte né per una produzione commerciale in grado di andare oltre il mercato e il pubblico indigeno, che peraltro dispongono di un'offerta straniera professionale e qualitativamente migliore.

C'è una strada per uscire dalla situazione attuale? E in caso affermativo, per dove passa? Per la resurrezione del sistema di studi mancano volontà e mezzi. Talvolta si può mettere insieme, senza il supporto di grandi strumenti tecnici, un film sopportabile e magari un po' di arte, ma non si può davvero parlare di cultura cinematografica quale una volta esisteva in Cecoslovacchia (e non penso soltanto agli anni '60).

L'unica via d'uscita sembra essere la televisione, che si afferma sempre di più anche negli altri paesi europei. In sostanza la televisione surroga gli studi con quella che era la loro diversificazione e gradualmente offre le condizioni per la crescita di veri professionisti, specialmente drammaturghi, sceneggiatori, produttori, creando un ambiente nel quale possono maturare e svilupparsi nuovi talenti. Bisogna chiedersi tuttavia se la televisione comprenderà – come altrove è accaduto – che i presupposti della sua attenzione verso il cinema non sono e non possono essere la semplice soddisfazione delle esigenze dell'estetica televisiva, o il fatto di servire il prototipo dello spettatore televisivo, ma anche l'esigenza di produrre film per la distribuzione cinematografica, per un vero spettatore di cinema (Jakubisko). Questi film devono avere il loro posto nei programmi televisivi, senza essere rifiutati dallo spettatore cinematografico.

Come si mettono le cose con il finanziamento? Di recente il quotidiano «New York Times» ha dedicato spazio e ammirazione all'eccellente livello della sovvenzionata e ricca vita musicale in Finlandia. «Per numero di abitanti la Finlandia è un piccolo paese. Se non avessimo quella cultura che abbiamo, la nostra lingua, la nostra arte, lei potrebbe dire che di fatto non esistiamo», ha spiegato al giornalista americano il principe del "miracolo finlandese" Lassi Rajtmas, rettore dell'accademia Sibelius.

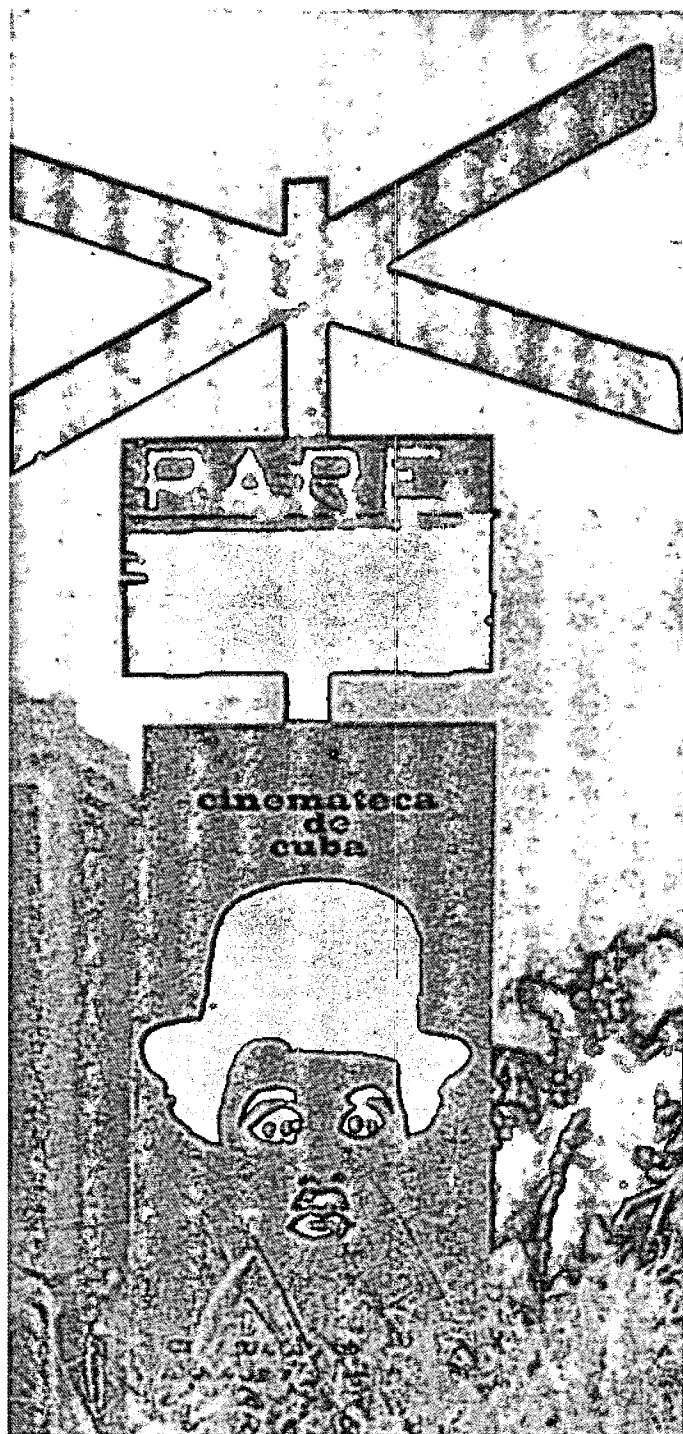
Alla stessa maniera si ragiona oggi non soltanto in tutti i paesi piccoli d'Europa ma anche nella stessa Germania, dove per la prima volta dalla fine della guerra è stato istituito il ministero pantedesco della cultura, perché i mezzi dei singoli *Lander* e delle città non sono sufficienti.

Quando da noi si riuscirà a capire questo, si vedrà che l'investimento per la riconquista della vecchia fama del cinema ceco potrà offrire un ritorno moltiplicato, in patria e all'estero. Magari non direttamente in termini di danaro, sostanza che pure manca dalle nostre casse e che preoccupa le teste responsabili al punto da non lasciare, talvolta, spazio per niente altro.

(Traduzione di Luciano Antonetti)

---

1. *Zapomenuté světlo*, da cui è stato tratto il film, è una prosa del poeta e prete cattolico Jakub Deml (1878-1961). Un altro, certo peggiore film di Michálek, *Je treba zabít Sekala* (Bisogna uccidere Sekal), è stato tra i candidati praghesi all'Oscar 1999.

2. *Golet v údolí* (L'esilio nella valle) è una trilogia sull'ambiente chassidico della Russia subcarpatica dell'eminente prosatore ceco degli anni '30, Ivan Olbracht (pseud. di Kamil Zeman, 1882-1952).

Questo dossier non sarebbe stato possibile senza la preziosa collaborazione dell'ICAIC e di «Cine cubano».
Desideriamo ringraziare: il direttore della Cinemateca de Cuba, Reynaldo Gonzáles, e il suo collaboratore Alejandro Leyva, il direttore di «Cine cubano», Alfredo Guevara, e la caporedattrice, signora Maruja Santos, per averci messo gentilmente a disposizione i materiali in loro possesso.
Un ringraziamento particolare e tutta la nostra riconoscenza vanno, infine, a Eddy Pérez Tent che è stato l'indispensabile coordinatore di questa ricerca in terra cubana.
Sul fronte italiano siamo grati ad Arturo Zavattini, che ci ha permesso di accedere all'archivio di Roma-Reggio Emilia e ci ha autorizzato a pubblicare testi finora inediti.
Le foto provengono dalla collezione personale di Arturo Zavattini e dall'archivio di «Cine cubano». In alcuni casi sono state riprodotte direttamente dalle pagine della rivista avanese.

Cuba: il presente antico di Zavattini

Stefania Parigi

Ero nato per morire a vent'anni.
Invece tocco quell'età che in tram
le fanciulle si alzano
per darmi il posto, e
sono giunto a Cuba
dove giovani soldati
dai capelli fluenti
come bandiere
vestiti in verde olivo
fanno antico il presente.
La mia senile cetra
avrà ancora
la corda dell'ammirazione?

«Da ragazzo pensavo che Cuba fosse un'invenzione salgariana...». Così Zavattini inizia il suo resoconto di viaggio su «Paese Sera» nell'aprile del '60. È appena tornato dalla sua terza e ultima visita all'Avana, portandone, ancora fresche sul corpo, le tracce, anzi i sussulti. La sensazione dominante è quella di esser stato risucchiato da un vortice. Come un compagno di strada dell'Ottobre, evoca la metafora del grande cataclisma naturale: la rivoluzione è un «gran vento» che rimescola insieme «fattori classici e romantici», miti antichi e tensioni dell'oggi. In questa piccola isola la quotidianità assume quasi naturalmente il pathos di un'epica euforica. «Nelle stesse aride formulazioni che riguardano la nuova legge degli affitti, dei telefoni, per creare finalmente un mercato interno, si sente l'impulso di accompagnarle con canti e suoni»[1]. Le coordinate dell'esistenza dell'individuo ritrovano la loro dimensione "elementare", fatta di desideri e movimenti essenziali.

Così gli archetipi del racconto fiabesco sembrano calarsi direttamente nella storia vissuta, fissandone un momento di verità e assolutezza che ha il potere di riaccendere tutte le illusioni naufragate del dopoguerra. La

Foto A. Zavattini

Otello Martelli, una giovane cubana, Cesare Zavattini e David Alfaro Siqueiros

visione salgariana di Cuba trapassa senza soluzione di continuità nell'immagine, altrettanto romanzesca, della rivoluzione ispirata da un poeta, José Martí. La differenza è che ora il romanzesco è divenuto una sorta di sostanza naturale delle cose, capace di distruggere e rivitalizzare al tempo stesso i più consunti schemi retorici. «Le vecchie parole come vittoria, pace, guerra, popolo, giustizia sembrano far ritorno alla verginità e le pronunciamo senza la terribile paura di ampollosità dei letterati»[2].

L'eco di un già detto attraversa volontariamente questi discorsi: la rivoluzione cubana ripropone direttamente l'«aria fraterna» della Resistenza, mentre l'idea di una nuova cultura rimanda alle più vitali tensioni del neorealismo. Il dittatore Batista, con il suo letto d'oro, risulta ancora più farsesco di Mussolini. E l'atteggiamento di adorazione della folla verso Fidel Castro suscita, almeno inizialmente, una malcelata irritazione in Zavattini, che ricorda altre masse adoranti.

Il cortocircuito tra l'Italia e Cuba è, del resto, attivo già da diversi anni. Nel *Diario* della prima visita all'Avana, nel dicembre 1953, Zavattini scrive che la giovane cultura cubana d'opposizione si aspetta dal cinema italiano «delle indicazioni di vita, dei conforti di lotta, come se noi italiani fossimo tutti qui a lavorare per soluzioni tutt'altro che romantiche ma qualcosa come un comizio di popoli ansiosi di un po' di giustizia e di pace»[3].

Ora le posizioni si sono rovesciate e la rivoluzione cubana riporta al-

la luce tutti i sogni che l'Italia, e l'Europa intera, hanno perduto. «Io qui le ho rinforzate tutte le mie illusioni – scrive il 15 febbraio 1960 – compresa quella del neorealismo, compresa quella dell'arte nuova che dipende da una situazione sociale nuova»[4].

Lo slancio vitale della rivoluzione spinge alla ripresa della milizia nello spento panorama del cinema italiano e riapre con forza la questione cruciale, che era già stata del neorealismo, di un'arte nuova che sappia rapportarsi a un mondo in trasformazione. Non si tratta, come troppo spesso si è inteso, di un'arte che fotocopi il reale in movimento, calcandone il passo, ma che, al contrario, cerchi di interpretare con i propri mezzi le tensioni in atto, le dinamiche del pensiero e della sensibilità moderna.

Per le loro qualità mediatiche il cinema, e ancor più la televisione, si trovano caricati di una maggiore responsabilità, rispetto alle arti tradizionali, nel tradurre in un linguaggio rivoluzionato questa ricerca di nuovi nessi esistenziali e speculativi. Ricerca, appunto, e sperimentazione svolgono il ruolo di parole chiave, con i loro correlati, trasformazione e crisi, al posto delle certezze e dei risultati acquisiti. Per Zavattini bisogna immergersi in questi percorsi aperti, indefiniti, senza sbocchi prefissati, e farsi attraversare dall'aria che avvolge tutte le cose intorno. Solo così non si avrà paura di fare quell'arte di "propaganda" che più di ogni altra cosa temono i giovani cineasti cubani – ossessionati dallo spettro di un realismo tematico, di meri contenuti – e che non si ha il coraggio di fare in Italia, riunendo in un fronte d'opposizione gli sporadici gesti di protesta di alcuni artisti isolati. Perché è chiaro che, al di là della volgarità dell'aggettivo, ogni atto creativo è per Zavattini un atto *politico*, nel senso più nobile, in quanto sforzo autentico di ricerca iscritta «nel gioco dei rapporti con gli altri».

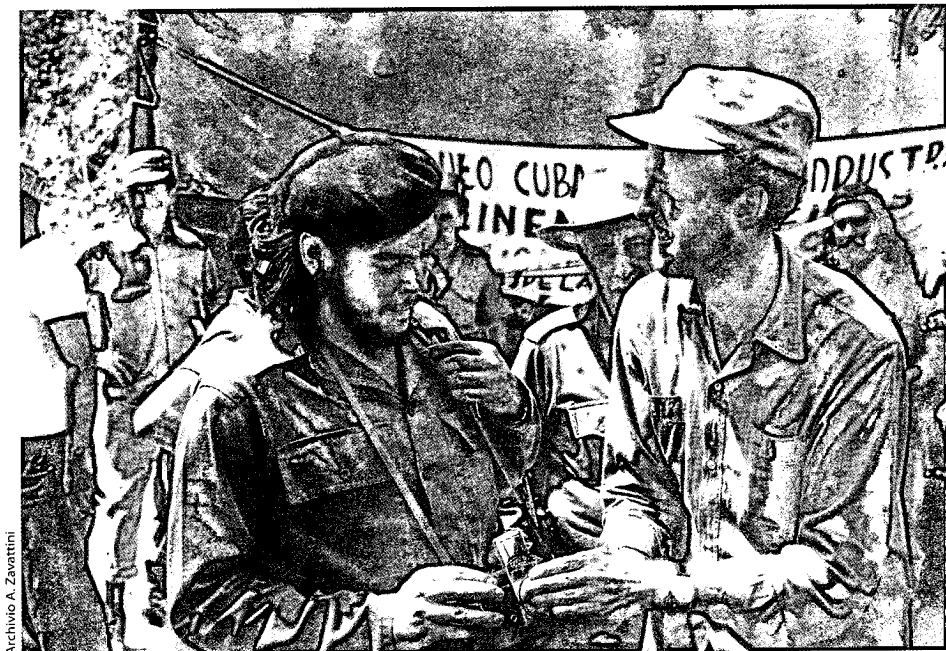
In questa accezione di inesauribile atto conoscitivo, il neorealismo zavattiniano è meno di ogni altra cosa il fantasma di un «tempo inadempiuto», che la storia italiana ha frettolosamente liquidato e quella cubana trionfalmente riaperto. Rappresenta, piuttosto, secondo le parole di Za, la stessa «coscienza del cinema», della sua funzione di medium popolare, strumento non aristocratico di approfondimento dei problemi dell'uomo moderno, immerso per sua natura nel vivo di una società in trasformazione. «Il cinema dovrebbe cercare cosa il mondo ha di bisogno oggi»[5]. La responsabilità morale coincide con quella estetica e il nesso è, per l'appunto, inestricabile. Senza rispolverare vecchie e noiose antinomie come quelle tra forma e contenuto, tra art pour l'art e arte impegnata, che sono tornate d'attualità a Cuba, com'è logico nel frangente caldo della mobilitazione rivoluzionaria, Zavattini afferma molto semplicemente che «un poeta che sia davvero "rivoluzionario" fa nuovo naturalmente. E perché non dovrebbe essere così? Rivoluzione, per il poeta, non è l'apologhetto evangelico, ma lo stesso segreto della vita che cambia»[6].

La rivoluzione è, dunque, prima di tutto questo impeto prorompente verso il mutamento. Tenerla fuori, aprioristicamente, dai territori dell'estetica, per paura di un'arte ancillare, significa sottrarsi ingenerosamente al proprio tempo, negare che dai terremoti sociali si irradino le nuove esplosioni artistiche. Il sogno zavattiniano è che l'ansia radicale di rinnovamento si trasferisca dal sociale all'estetico e si alimenti in questa dialettica, provocando una tensione continua alla sperimentazione.

Il neorealismo perciò torna a essere un modello non in quanto fenomeno storico, insieme di tematiche, poetiche e forme, ma in quanto nuova idea dell'arte, intesa come ricerca incessantemente ramificata nel corpo vivo della società e dell'individuo. Il vero punto di contatto che si instaura tra il cinema cubano e quello italiano del dopoguerra è lo stesso, dice Zavattini, che c'è «tra tutte quelle cinematografie che hanno avuto impulso non da una solitaria estetica, ma da una rinnovata e collettiva interpretazione del mondo»[7].

Mentre i temi rivoluzionari occupano naturalmente a Cuba il campo dell'estetica, perché non c'è vissuto al di là della rivoluzione, il rinnovamento stilistico non può che scaturire dallo stesso corpo sociale ed esistenziale in trasformazione. È chiaro che non si impone, da una parte e dall'altra, alcuna normatività: se i temi si sviluppano dall'esperienza, lo stile dovrà trovare liberamente la propria via, nel caos delle infinite possibilità. Non ci sono gerarchie estetiche, così come non esistono – Zavattini lo ripete instancabilmente – gerarchie degli eventi. A ogni artista si chiede soltanto di dar voce al cambiamento, lasciandogli l'illimitata libertà dei soggetti e delle forme. Il poeta "rimpasta" fatti che non sono necessariamente i grandi accadimenti della storia, ma anche i più segreti episodi privati, i sentimenti meno definibili e consapevoli. «Sono grato – scrive nel *Diario* – a colui che sa iscrivere persino la sua malinconia, quella più fonda, nel gioco dei rapporti con gli altri, si licet sociali»[8].

Del resto soggettività e oggettività non sono mai state per Zavattini categorie rigide e contrastanti, ma momenti capaci di alimentarsi reciprocamente in uno scambio continuo, in una ininterrotta fusione fenomenologica. Di questo «commercio umano» tra l'io e gli altri il film inchiesta e il film diaristico costituiscono le manifestazioni più esemplari. Attraverso la rottura delle barriere tra documentario e finzione, il mescolamento esaltante di presa sul vivo e ricostruzione, queste forme contestano i tracciati istituzionali di un'arte come quella cinematografica, da sempre votata a un destino fabulatorio.

A Cuba i percorsi dell'inchiesta e della testimonianza diretta sono i più battuti, com'è naturale in questa fase di grande entusiasmo rivoluzionario. Spinti da un impeto amoroso, i giovani raccolgono i racconti della gente, scattano fotografie, accumulano cifre, si trasferiscono "sul posto", a contatto diretto con quello che dovrà essere il materiale fisico, umano del

Archivio A. Zavattini

Ernesto Che Guevara con Arturo Zavattini sul set di *Historias de la Revolución*

film. Zavattini, che felicemente vuol essere contagiato come «connivente», straniero in un mondo fraterno, progetta di fare da regista *Revolución en Cuba*, «un vero e proprio film inchiesta che doveva incominciare con Fidel Castro e me sul suo elicottero per poi, partendo dal sud, ripercorrere il cammino della rivoluzione fino all'entrata dei barbudos all'Avana»[9].

Revolución en Cuba è concepito come un film dialogico, in cui entrano i corpi e le voci della gente che racconta insieme alla flagrante presenza del regista che partecipa dall'interno, affidando alla macchina da presa il compito di documentare questa "collisione" di sguardi e di esperienze. Per Zavattini non esiste conoscenza che non passi attraverso la propria fisicità, non importa se trionfante o dolente. Contro l'obbligo canonico di rappresentare, la sua nuova idea di cinema rincorre da sempre una dimensione sensoriale. Tutto il soggiorno cubano, d'altra parte, testimonia questa ansia, quasi uno spasimo, di gettarsi con il proprio corpo in mezzo alle cose, come per possederle. È un periodo di attività sfrenata, quasi febbricitante: alle interminabili sedute di sceneggiatura, che i testimoni paragonano a riti socratici, Zavattini alterna una vera e propria perlustrazione del territorio. Visita fabbriche e coltivazioni, cooperative e scuole, si fa condurre nei luoghi storici degli eventi rivoluzionari, incontra i detenuti e i rebeldes, partecipa alle manifestazioni popolari, e dovunque parla senza stancarsi con la gente. Guarda la televisione, legge, insieme alla stampa quotidiana, libri di storia cubana, prospetti giuridici ed economici, consulta statistiche e non tralascia le opere letterarie.

Foto A. Zavattini

Otello Martelli (a sinistra) e Tomás Gutiérrez Alea (a destra) sulla Sierra Maestra durante la lavorazione di *Historias de la Revolución*

Insomma, mescola in modo frenetico studio e ricerca sul campo, con l'avidità che è propria solo delle iniziazioni giovanili.

Il suo diario su «Paese Sera» registra perfettamente questa commistione gioiosa di tutti i sensi, di tutte le tensioni, intellettuali e sentimentali, intrecciando, come in una ebollizione, l'osservazione diretta, l'indagine antropologica, il trattato geografico, il rilievo economico, l'analisi storica, la proiezione politica, il rilievo culturale e artistico. E il tutto in un linguaggio che ha insieme il piglio della conversazione tra amici, lo slancio del romanzo di formazione e i lampi della parola poetica.

Cuba invita a una nuova giovinezza dell'anima, che per Zavattini coincide con una nuova giovinezza del mondo. Emblema naturalmente romantico di questa ritrovata verginità sono innanzitutto i soldati dell'esercito "rebelde", appena adolescenti, che imbracciano i libri, prima ancora dei fucili, seguendo l'insegnamento di Martí per cui il sapere è all'origine della libertà.

Davanti a tutto questo Zavattini torna ad invocare, più di una volta, una macchina da presa leggera come una penna stilografica, capace, cioè, di scrollarsi di dosso il pesante apparato del cinema industriale e spettacolare e di proporsi come mezzo di espressione personale, facile e libero al pari della letteratura, con cui vuol condividere l'infinità delle forme – dalla diaristica al saggio – contro la dittatura dei codici narrativi istituzionali.

Mosso da un infaticabile sperimentalismo, egli mette in discussione i concetti tradizionali di rappresentazione e di opera d'arte, chiusa nei suoi tracciati di autosufficienza, proponendo anche in campo cinematografico uno slittamento verso il materico e il gestuale.

All'interno dell'esperienza cubana, questa tensione si manifesta non soltanto nella riproposizione del film inchiesta, ma anche, ad esempio, in un progetto come *Color contra color*, appena abbozzato l'ultimo giorno prima della partenza, al quale Zavattini sembra tenere in particolar modo, a giudicare da come ne parla in una lettera a Valentino Bompiani del 7 marzo 1960: «Un film quasi completamente grigio con i colori sulle tele che diventano dei veri e propri banchi di prova drammatici»[10], una sorta di saggio sulla opposizione tra figurativo e astratto, rappresentativo e materico, che rimette in discussione le vecchie antinomie della più retriva critica di sinistra, tra arte sociale e arte disimpegnata, formalista.

Pur non mostrando pregiudiziali verso alcuna forma di espressione, purché questa nasca da uno «sforzo di ricerca continua», Zavattini sente che «l'impeto di trasformazione, di indagine, di analisi dell'arte astratta si trova di sicuro più vicino al clima di una rivoluzione politica di quello di certi pittori che mostrano un razzo in viaggio verso la luna»[11]. E del resto, fin dall'inizio, la sua idea di neorealismo si è sempre mostrata sicuramente più in sintonia con certe tendenze dell'informale che, ad esempio, con la pittura "drammatizzata" di un Guttuso, di impronta narrativa e rappresentativa tradizionali.

Dal punto di vista della sperimentazione di forme nuove, il cinema è sempre stato in ritardo sulla letteratura e le altre arti maggiori. Zavattini lo dice più volte mettendosi direttamente in discussione, con il rilevare nella sua stessa esperienza questo dislivello tra scrittura letteraria e cinematografica. Quando, nel '68, scrive ad Alfredo Guevara che ha intenzione di esordire nella regia con *Lettera da Cuba a una donna che lo ha tradito*, ci tiene a sottolineare che il film «dal punto di vista del linguaggio non vorrà essere più arretrato del testo letterario» e che si presenterà come un'opera aperta, una sorta di "anticinema". Con propositi violentemente antiletterari, d'altra parte, era stato concepito il testo originario proprio durante la permanenza all'Avana.

Abbandonato e ripreso, a un certo punto persino perduto, ossessivamente rimaneggiato e rifinito, il manoscritto della *Lettera* vede la luce definitiva soltanto nel '67, dopo infiniti rifacimenti. Mentre risulta una specie di monstrum del genere epistolare, questo testo porta lo sperimentalismo zavattiniano al limite di una tensione destinata a culminare poco più tardi, con *Non libro più disco*, in un gesto estremo di rifiuto della scrittura letteraria.

Nella sua miscela esplosiva di umori corporei, viluppi interiori e interrogativi meta-artistici, *Lettera a Cuba* oppone un sigillo, che forse è il caso di definire testamentario, all'esperienza di Zavattini all'Avana: è quel misterioso e stupefacente «baleno di addendi» di cui parla a Bompiani nella lettera del 7 marzo 1960. Le stesse somme non verranno tirate in campo cinematografico dove *Lettera da Cuba* rimarrà, come già *Revolución en Cuba*, allo stadio progettuale di film che non si farà mai.

Rovescio complementare dell'ansia di rifacimento, il non finito tende a diventare anch'esso una categoria del viaggio sentimentale di Zavattini a Cuba. «In albergo, intanto che l'acqua fumando riempie la vasca, butto giù il principio di una poesia che non finirò mai»[12]. Sono i versi riprodotti in esergo, incompiuti come le tante idee abbandonate in forma di "magri" canovacci, come i tanti discorsi interrotti e mai ripresi in un ipotizzato viaggio di ritorno all'Avana che non si è più realizzato. Ma il concetto di non finito caratterizza l'esperienza cubana anche in un altro senso, più profondo e certamente più intimo: al di là di un nuovo incontro mancato, non finisce per Zavattini ciò che si è depositato nei sentimenti e nel pensiero, spingendoli ad andare sempre più avanti.

---

1. *Il vecchio e il nuovo nella Cuba di Fidel Castro. Diario di Cesare Zavattini*, «Cinema Nuovo», 143, gennaio-febbraio 1960.
2. *Una entrevista con Cesare Zavattini*, a cura di Héctor García Mesa ed Eduard Manet, «Cine cubano», anno I, 1, 1960.
3. *Diario (31 dicembre 1953)*, «Cinema Nuovo», 27, 15 gennaio 1954.
4. Lettera a Gaetano Afeltra (Cuba, 15 febbraio 1960), in C. Zavattini, *Una, cento, mille lettere*, a cura di Silvana Cirillo, Bompiani, Milano, 1988, p. 222.
5. Lettera inedita a Virgilio Tosi, (L'Avana, 24 gennaio 1960).
6. *Ibid.*
7. *Cuba 1960. Reportage-intervista* raccolto da Gianfranco Corsini, «Paese Sera», 26/27 aprile 1960. Con questo titolo Zavattini pubblica il suo diario sul quotidiano romano in sette puntate, che escono rispettivamente il 22, 23, 23/24, 26/27, 27/28, 29/30 aprile e 30 aprile/1 maggio.
8. *Il vecchio e il nuovo nella Cuba di Fidel Castro*, cit.
9. Lettera ad Alfredo Guevara (Roma, 12 ottobre 1962), in C. Zavattini, *Una, cento, mille lettere*, cit., p. 242.
10. *Id.*, p. 223.
11. *Una entrevista con Cesare Zavattini*, cit.
12. *Il vecchio e il nuovo nella Cuba di Fidel Castro*, cit.

Cinema e rivoluzione

Bruno Torri

A Cuba, negli anni immediatamente successivi alla vittoria castrista, i termini "cinema" e "rivoluzione" costituiscono un'endiadi. Dall'inizio del 1959, e poi per un lungo periodo, la cinematografia cubana si pone come obiettivo strategico quello di favorire, nei suoi modi specifici, l'affermazione della rivoluzione cubana, che aveva appena nazionalizzato e istituito, su basi totalmente nuove, il cinema stesso, concependolo anche come un coefficiente del proprio sviluppo. I fatti e le date lo dimostrano. Il 24 marzo 1959, quindi a meno di tre mesi dalla presa del potere, viene varata la legge n. 169, la prima concernente il campo della cultura, con la quale viene anche fondato l'ICAIC ("Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematografica"), alla cui presidenza è subito nominato, dal nuovo governo, Alfredo Guevara, un giovane rivoluzionario da tempo attivamente partecipe al movimento castrista, il quale aveva già fatto qualche esperienza cinematografica.

Sino al 1958, la cinematografia cubana era stata praticamente inesistente. Soltanto nel periodo del muto avevano operato con una certa continuità e con risultati a volte interessanti alcuni cineasti cubani (i nomi più ricordati sono quelli dei registi Enrique Diaz Quesada e Ramón Peón); ma nel periodo del sonoro il cinema cubano subiva ún gravissimo scadimento quantitativo e qualitativo, cioè industriale e culturale, riducendosi sostanzialmente a mero mercato residuale dove venivano consumati dagli spettatori cubani, assieme ad alcuni film commerciali messicani e argentini (in genere melodrammi sentimentali di gusto scadente), molti prodotti hollywoodiani, soprattutto quelli più seriali. I pochissimi film di produzione cubana ricalcavano, in peggio, questi modelli. Una piccola, marginale e sintomatica eccezione si ha con *El mégano* (La duna), un documentario, girato nel 1955, che è dedicato alle miserevoli condizioni di lavoro e di vita dei minatori di carbone della Clénaga de Zapata. Come successivamente scrisse Mario Rodríguez Alemán, «l'importanza del film, immaturo dal punto di vista artistico, consisteva nella denuncia dell'ingiustizia sociale, tanto che la polizia di Batista lo sequestrò». Gli autori di *El mégano* erano, assieme al citato Alfredo Guevara e a José Massip, Julio

Foto A. Zavattini

Ernesto Che Guevara sul set di *Historias de la Revolución*

García Espinosa e Tomás Guitiérrez Alea, i quali diventeranno – il primo come responsabile politico-culturale, gli altri come registi – i principali artefici, le figure più rappresentative, del nuovo cinema cubano nato con la rivoluzione cubana, appunto con la fondazione dell'ICAIC.

È l'ICAIC, infatti, che è chiamato a svolgere molteplici compiti per coprire tutte le aree dell'attività cinematografica: dalla produzione alla distribuzione, dalla promozione e diffusione dei film nazionali all'acquisto di film stranieri, alla realizzazione di tutte quelle iniziative che possono concorrere alla migliore socializzazione del cinema e in particolare della cultura filmica. I presupposti su cui l'ICAIC fonda la propria operatività possono essere sintetizzati in una duplice affermazione, o meglio, in una duplice opzione: che «il cinema è un'arte» (come è dichiarato nella suddetta legge n. 169) e che deve prioritariamente servire al consolidamento della rivoluzione. Questi presupposti, e le relative implicazioni e connessioni, sono subito sostenuti e via via verificati nelle elaborazioni critico-teoriche – tra cui quelle dello stesso Guevara – che hanno costantemente accompagnato le pratiche della cinematografia cubana. Tutto ciò ha comportato conseguenze importanti, poiché tali elaborazioni non si proponevano tanto o soltanto come riflessione sui risultati del fare cinematografico, ma anche come finalità da perseguire, orientamenti operativi, orizzonti di attese: favorivano, insomma, la migliore impostazione e la mi-

gliore realizzazione della politica cinematografica cubana già prefigurata nell'impianto legislativo e nello statuto dell'ICAIC.

L'avvertita necessità di tenere continuamente unificate, ovvero, di far interagire teoria e prassi non era soltanto conseguente alla scelta di pensare il cinema come pratica artistica e, insieme, come pratica sociale; ma derivava anche dal fatto che la nuova cinematografia cubana, come diceva Alfredo Guevara, era «sin antecedentes», e che la mancanza di «precedenti», di punti di riferimento interni, pesava maggiormente in un paese sottosviluppato come Cuba. Ciò che era richiesto ai giovani cineasti cubani non era soltanto l'espressione del loro talento per cercare di realizzare film validi artisticamente e utili alla causa rivoluzionaria, ma anche di contribuire a determinare le condizioni materiali più idonee a consentire il manifestarsi della loro creatività e l'effettiva influenza sociale di questa stessa creatività. D'altra parte, che il nuovo cinema cubano, in quell'ormai lontano 1959, dovesse praticamente darsi un vero e proprio inizio è provato anche dalla mancanza pressoché totale di quadri professionali; al riguardo, basta segnalare che solo due registi – Gutiérrez Alea e García Espinosa, coautori dell'unico film d'opposizione degli anni '50 – avevano già ricevuto una qualche preparazione, avendo frequentato a Roma, nei primi anni '50, il Centro Sperimentale di Cinematografia.

In un contesto sociale, culturale e cinematografico tanto arretrato, tanto condizionato dai retaggi della precedente dittatura e della precedente sudditanza, non soltanto economica, agli Stati Uniti, le prime attività compiute dal nuovo cinema cubano puntano, necessariamente, a colmare ritardi, a darsi strumenti e strutture che possano assicurare autonome capacità di progettazione e di realizzazione, nonché a cercare collegamenti con chi, all'esterno dell'isola, stava operando o aveva già operato con gli stessi propositi. Da qui, il progressivo costituirsi del nuovo cinema cubano anche come parte del più vasto movimento – politico e culturale, oltre che cinematografico – che proprio in quegli stessi anni cominciava a manifestarsi con esiti probanti: il movimento del "nuovo cinema latinoamericano", che intendeva coniugare la validità della resa estetica dei film e la giustezza dei loro contenuti ideologici, vale a dire i *modi di formare*, il *come*, e il relativo *che*, sempre caratterizzato dall'impegno antimperialista e dalla rivendicazione delle culture autoctone: un movimento che finirà per investire l'intero subcontinente latinoamericano e che avrà nel "Cinema nôvo" brasiliano il gruppo più consapevole teoricamente e più avanzato artisticamente. E, sempre per recuperare i ritardi accumulati, sempre per acquisire esperienza, il nuovo cinema cubano cercava nelle tradizioni ritenute più valide – artisticamente, culturalmente, politicamente – la lezione e gli stimoli per cominciare a costruire la propria. È facile comprendere come, per i giovani cineasti cubani, la tradizione sentita più vicina fosse il neorealismo, per la sua capacità di far presa sul reale, per la sua passione civile, e anche per-

ché le profonde trasformazioni provocate dalla rivoluzione cubana richiedevano, per trovare adeguata rappresentazione sullo schermo, attitudini e scritture filmiche in grado di restituirne il significato con immediatezza, partecipazione e tensione etica. Ma bisogna subito precisare che l'attenzione verso la "poetica" neorealistica, così come verso altre poetiche tenute in considerazione anche se in modo meno diretto, non intendeva comportare l'accettazione passiva di canoni fissati una volta per tutte, né la rinuncia a elaborare proprie concezioni cinematografiche, proprie tendenze espressive, insomma a ricercare un autonomo itinerario creativo. Così come, per altro verso, la volontà di attribuire al loro cinema un carattere nazional-popolare, proprio nell'accezione gramsciana del termine, non era condizionata dall'adesione passiva ad una nozione teorica rigidamente prestabilita, ma era dettata dall'esigenza di impiegare strumenti concettuali e atteggiamenti morali capaci di riscoprire (e far conoscere) la propria, locale identità e, al contempo, di accertare (e far conoscere) il nuovo che stava manifestandosi, e che stava configurando una nuova società. Questa inclinazione, che implicava il bisogno di imparare e l'intento di trovare con sempre maggiore precisione e determinazione la propria fisionomia, guidava anche la "politica degli inviti", praticata allora dall'ICAIC, che portò a Cuba numerosi intellettuali e cineasti, primi tra tutti, non a caso, Cesare Zavattini, uno dei maggiori esponenti del neorealismo, e Joris Ivens, un maestro del documentario, cioè del genere cinematografico più adatto a svolgere funzioni informative-formative, appunto a documentare, dal vivo, i dati realistici e il cambiamento sociale.

In coerenza con le sue ragioni fondanti, nei suoi primissimi anni di vita le iniziative principali del nuovo cinema cubano investono due, interdipendenti, linee operative: quella riguardante gli interventi nel campo della produzione filmica di corto, di medio e di lungometraggio, che ebbe esiti spesso molto positivi nell'ambito documentaristico (in particolare meritano una citazione *Esta tierra nuestra* di Tomás Gutiérrez Alea, 1959; *La vivienda* di Julio García Espinosa, 1959; *Tierra olvidada* di Oscar Torres, 1960; *Y me hice maestro* di Jorge Fraga, 1961) e che, almeno agli inizi, raccolse minori consensi nel macrogenere della fiction, dove esordiscono, nel 1960, gli stessi García Espinosa con *Cuba baila* e Gutiérrez Alea con *Historias de la Revolución*, due opere prime che, seppure tarate da scompensi narrativi e difetti formali, rivelano comunque un'autentica vocazione registica, di cui si avrà in seguito più compiuta espressione (Gutiérrez Alea firmerà, nel 1967, *Memorias del subdesarrollo*, che resta uno dei più bei film cubani e uno dei migliori esempi di "cinema d'autore" nell'accezione classica del termine). A questa attività produttiva si affianca l'importazione di film stranieri, normalmente opere di alta qualità artistica e culturale (come, ad esempio, *Accattone* di Pasolini, *La dolce vita* di Fellini, *L'angelo sterminatore* di

Buñuel), che, oltre a dimostrare l'apertura culturale, e anche ideologica, dei responsabili della politica cinematografica cubana, contribuiscono a sensibilizzare esteticamente il pubblico cinematografico cubano. A questo proposito, occorre sottolineare che, tra tutti quelli assunti dall'ICAIC, *il* compito per eccellenza consisteva nel decondizionare, nel decolonizzare culturalmente il pubblico proponendogli film che, mentre servivano a "disinfestare" il suo gusto e il suo immaginario, inquinati da un'offerta filmica di stampo prevalentemente hollywoodiano, lo potevano anche educare, sia avvicinandolo alla conoscenza dei suoi reali problemi, sia predisponendolo alla ricezione artistica.

L'altra linea operativa consisteva nella creazione di infrastrutture e nell'attuazione di iniziative atte a rafforzare la cinematografia cubana, sostenendo la formazione dei suoi quadri professionali e assicurandole un elevato tasso di socialità. In questa prospettiva, all'indomani della rivoluzione castrista, vanno viste: l'attività dei "cine mobili" dell'ICAIC volta a favorire l'alfabetizzazione cinematografica, anche e soprattutto nelle campagne; la creazione del "Centro di studi cinematografici"; l'edizione di un cinegiornale (*Noticiero ICAIC Latino-americano*) diretto da Santiago Alvarez, il quale diventerà anche uno dei più grandi documentaristi a livello mondiale; la pubblicazione di una rivista specializzata («Cine cubano»); la costituzione, all'interno dell'ICAIC, di una sezione per il disegno animato (da cui usciranno *cartoons* molto originali e molto graditi dal pubblico locale); la creazione della Cineteca di Cuba, che raccoglierà i più importanti film della storia del cinema e nella cui sala si svolgeranno quotidianamente proiezioni aperte al pubblico e "seminari" riservati a chi lavora professionalmente nel settore cinematografico.

A cavallo tra gli anni '50 e '60, per l'insieme delle iniziative ora accennate e per il favorevole contesto ambientale – e grazie anche alla collaborazione di cineasti stranieri – si forma una nuova generazione di cineasti cubani, i cui film confermeranno, così come le istituzioni e strutture operanti, l'esistenza consolidata di una nuova cinematografia nazionale che, per diverso tempo, avrà una notevole incidenza sul piano socio-culturale, e otterrà anche apprezzamenti e riconoscimenti internazionali. Poi, la cinematografia cubana, più o meno in concomitanza e in connessione con quanto è avvenuto nella società cubana, incontrerà varie difficoltà, subirà un processo di sclerotizzazione, e sembra oggi aver esaurito la propria carica propulsiva, forse perché, a sua volta, non ha saputo o potuto rinnovarsi, non ha saputo o potuto assumere anche un ruolo critico nei confronti dell'esistente. Ma questa, come si dice, è un'altra storia.

Cronaca cubana

José Massip

Nel 2003 dovremmo celebrare il cinquantesimo anniversario della prima visita di Zavattini a Cuba e nel 2008 il cinquantesimo anniversario della seconda. Però, come tutti sanno, fu quella del 1959, di quarant'anni fa, che durò più di due mesi, la più importante. Io ebbi la fortuna di essere testimone di tutte e tre.

Zavattini, che arrivò per la prima volta nel nostro paese alla fine del dicembre 1953, descrisse così quel momento:

«Alle 22 circa stringevo la mano ai giovani del circolo avanese Tempo Nostro [...]. Ora a seimila chilometri da Parma o diecimila, quando i congressisti erano appena tornati alle loro case, un ragazzo dal colore olivastro in piedi vicino ad una negra, mi domanda: che cosa ci racconta del congresso di Parma? Era il diavolo o qualche cosa di simile, provai spavento e felicità, la voglia di applaudire e persino di piangere per la affettuosa e rigorosa piccolezza del mondo»[1].

Io ero quel giovane di carnagione olivastra, la nera era Bertina Acevedo, una giovane attrice.

Perché si possa comprendere meglio che impatto ebbero le prime due visite di Zavattini, come pure la terza, è necessario spiegare brevemente cosa fosse il circolo avanese Nuestro Tiempo. Si trattava di un'associazione artistico-culturale che riuscì a riunire un discreto numero di artisti e scrittori fra i più brillanti del paese, «che in un modo o nell'altro si opponevano alla tirannide dominante e condannavano con maggiore o minore veemenza il colonialismo imperialista»[2]. Com'è facile supporre, Nuestro Tiempo camminava in precario equilibrio sulla sottile corda di una fragile legalità e a volte di una semi-clandestinità.

Per poter raggiungere i suoi scopi, l'associazione si era organizzata in sezioni, sulla base della tradizionale suddivisione del lavoro artistico: musica, letteratura, arti plastiche, arti sceniche. L'ultima sezione che si creò fu quella di cinema. A essa appartenevano i più giovani, i più entusiasti e anche i più frustrati, visto che il cinema che avremmo voluto fare appariva alla nostra immaginazione come un'utopia irraggiungibile. Non ci limitavamo, comunque, a sognare: impiegavamo le nostre esuberanti energie giovanili

in discussioni teoriche, nello sforzo di essere sempre bene informati e di presentare al pubblico, e di sottoporre poi a dibattito, i pochi buoni film a nostra disposizione. Perciò avevamo "rimpicciolito" il mondo per Zavattini.

L'Unitalia aveva organizzato, come parte di un progetto destinato ad aprire nuovi mercati in America Latina, una settimana di cinema italiano all'Avana. Una delle serate di quella settimana decidemmo di riservarla a un dibattito sul neorealismo a cui parteciparono Alberto Lattuada (*Il cappotto* era nella selezione della settimana), l'attrice Marisa Belli (*Gelosia* di Germi, era anch'esso in programma), e Franco Fanfani, un funzionario ministeriale. Tutti e tre erano arrivati prima di Zavattini che, naturalmente, sarebbe stato la stella della serata. Non si potrà mai sapere il numero esatto di giovani che affollarono la piccola e modesta sede di Nuestro Tiempo per prestare quasi tutta la propria attenzione a Zavattini e ai suoi discorsi, un po' meno a Lattuada e quasi per niente a Marisa, che rimase tutto il tempo in silenzio come una cariatide ammaliatrice. Ma riserviamo alla commemorazione del 2003 quel poco che ci è possibile ricordare di quei brevi giorni zavattiniani. Oggi menzionerò solo due cose. Alcuni giorni dopo quel dibattito un dirigente del partito mi disse: «Non condivido che abbiate accolto un funzionario *scelbista* in Nuestro Tiempo» (si riferiva a Fanfani). L'altra cosa è che nei due anni successivi – prima del ritorno di Zavattini nel gennaio del '56 – si pubblicarono ininterrottamente sul «Boletín de Cine» di Nuestro Tiempo e sulla nostra rivista, numerosi articoli e saggi sul neorealismo, che scrivevamo noi stessi o che riprendevamo da pubblicazioni italiane specializzate. E questo non è tutto, visto che un piccolo gruppo della nostra sezione girò *El mégano*, modesto documentario di franca ispirazione zavattiniana. Per questi motivi, dopo il trionfo della rivoluzione fummo chiamati i «pionieri del cinema cubano».

La seconda visita di Zavattini – che celebreremo nel 2006 – fu meno spettacolare di quella del '53. Non fu pubblica: intorno a Zavattini non si radunò un vasto gruppo di persone, ma solo quattro o cinque giovani. La guerra di liberazione sarebbe iniziata quello stesso anno e all'Avana la repressione poliziesca si era fatta più violenta e spietata; inoltre, in quell'occasione non potevamo fare affidamento sulla sacrosanta protezione di Fanfani, intoccabile funzionario italiano. Barbachano Ponce, un miliardario messicano che era pure un intelligente e coltissimo uomo d'affari, interessato al cinema di qualità, e azionista di una compagnia pubblicitaria cubana, aveva fatto venire Zavattini dal Messico, dove aveva scritto il soggetto di *¡Torero!*, film diretto da Carlos Velo, nonché quello di *México mío*, rivisitazione di un altro progetto zavattiniano, *Italia mia*[3], rimasto nel cassetto. Allora Barbachano stava pensando di produrre *Cuba mía*. Noi, i membri di Nuestro Tiempo convocati per lavorare con Zavattini, ci presentammo con l'emozionata allegria di trovarci più vicino che mai al maestro, ma anche con un misto di speranza, incertezza e scetticismo: era forse possibile rea-

Bertina Acevedo fotografata da Néstor Almendros
nel n. 3 di «Cine cubano», novembre 1960

lizzare un simile progetto nel nostro paese a quei tempi? Ho sempre avuto l'impressione che Zavattini avesse la nostra stessa sensazione e la pensasse come noi. In quei giorni io e altri dirigenti di Nuestro Tiempo fummo arrestati e schedati dai servizi segreti, e alcuni, i più minacciati, si videro costretti a partire in l'esilio. Ma la cosa più inquietante per le buone intenzioni di Barbachano fu la brutale confisca di *El mégano*. «Mostrare la povertà è sovversivo», ci fu detto, e l'umile documentario di Julio García Espinosa, girato con l'aiuto di altri membri della Sezione Cinema di Nuestro Tiempo, fu sequestrato. La nostra collaborazione, per quanto posso ricordare, durò al massimo tre o quattro giorni, che furono comunque sufficienti perché cominciassi a rendermi conto di un fatto che durante la terza e ultima visita di Zavattini potei comprovare: il metodo del maestro – il suo apparente non-metodo – era, nella sua essenza, profondamente socratico.

Zavattini giunse per l'ultima volta a Cuba l'11 dicembre del 1959. Dopo i soggiorni cubani del '53 e del '56, quello del '59 non si annunciava

solo come un evento necessario e inevitabile, ma anche, in qualche modo, come una continuazione. Uno di quei giovani del '53, Alfredo Guevara – che era stato costretto all'esilio – era adesso il presidente dell'Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC), la prima istituzione culturale creata nel marzo di quello stesso anno dal governo rivoluzionario. Subito Alfredo chiamò Zavattini e Zavattini rispose a quell'appello, e tornò con un contratto cubano e con l'incarico di scrivere la sceneggiatura di quello che doveva essere uno dei primi film del nuovo cinema cubano, che proprio allora cominciava a nascere. Tre giovani scrittori avrebbero lavorato a fianco di Zavattini: José Hernánez, Héctor García Mesa[4] e il sottoscritto, cui era stata affidata la responsabilità del piccolo gruppo. Le sessioni di lavoro con Zavattini furono registrate. Quarant'anni dopo, queste registrazioni, assieme alle annotazioni a mano dei miei quaderni e all'indispensabile per quanto labile contributo della memoria, potrebbero dar vita a un volume di circa duecento pagine. Mi limiterò, in questa sede, a mettere in risalto soltanto alcuni dei momenti più importanti di questa collaborazione.

Anzitutto, dovemmo presentare a Zavattini più di una dozzina di idee proposte da un numero uguale di giovani intellettuali, fra cui alcuni, in seguito, si sarebbero distinti come scrittori o registi. Zavattini analizzò con sommo interesse e attenzione ciascuna idea, esprimendo il suo giudizio sempre attraverso un dialogo attivo e fraterno con ciascun autore e con noi. Accettò alcune proposte, ne rifiutò altre e ne riservò altre ancora per una analisi successiva. Tra le prime, ce n'era una che trattava del 26 luglio. La sintesi della sua opinione su questo progetto venne registrata a questo modo: «Sarebbe un errore fare il film per esaltare la personalità di Fidel. Ciò che prima di tutto dev'essere fatto vedere è perché ebbero luogo quei fatti e perché sono stati necessari».

Un progetto che lo incuriosì e cui dedicò molto tempo s'intitolava *La prensa amarilla*, tant'è che arrivò a dire che poteva essere la base di un film retrospettivo: «Un *Citizen Kane*, però cubano e satirico». In seguito scartò l'idea perché l'azione drammatica che si contrapponeva al protagonista era insufficiente. Con mio disappunto scartò rapidamente anche *Tiempo muerto*, un soggetto basato sulla disoccupazione e sulla miseria tra una raccolta e l'altra di canna da zucchero, che io e Tomás Gutiérrez Alea avevamo scritto in oltre cento pagine ispirate alla *Cuba mía* del '56 e che per molte domeniche, per vari mesi, ci aveva obbligato a recarci in un paesino a cento chilometri dall'Avana. Invece, mostrò un certo entusiasmo per un'idea che all'improvviso, nel corso delle riunioni, era balenata a me e a Pepe Hernández, e che lui intitolò *El pequeño dictador*.

Però proprio allora fummo costretti a trasferirci nella parte orientale del paese, dove per circa una settimana avremmo dovuto familiarizzare con gli scenari, con i protagonisti e con i testimoni della guerra di liberazione. Durante quel viaggio e durante altri realizzati in quel periodo,

Zavattini ostentò un'energia giovanile pari a quella del più giovane fra noi. Era l'energia della curiosità e dell'indagine tenaci che di solito caratterizza i grandi scopritori. Quell'esperienza mi fa venire la tentazione di citare due passi di un testo di Zavattini pubblicato nel 1955 nel «Cuaderno» n. 4 della Sezione Cinema di Nuestro Tiempo e che in quei giorni e in quelle notti del 1959 possedeva una stupefacente attualità: «per scoprire i valori umani più nascosti ci vuole una enorme carica di interessi veri e reali per quello che avviene» e «per conoscerla [la vita] è indispensabile una ricerca minuziosa e continuata, parliamo finalmente di pazienza»[5].

Due documenti del 30 e del 31 dicembre riassumono i risultati dei colloqui con due gruppi di combattenti adolescenti. La loro età oscillava tra i 14 e i 18 anni. In quei giorni e da quegli incontri nacque l'idea definitiva del film che Zavattini intitolò momentaneamente *El joven héroe*. Ci disse che era il risultato di un'ispirazione, «fenomeno psichico che non ho ancora compreso del tutto, ma in cui ripongo una enorme fiducia».

Il 3 gennaio del 1960 scrissi in un rapporto: «Stamani, e d'accordo con il programma stabilito, è stato definitivamente concluso il ciclo di studio dei vari progetti. Fra tutti questi, quello che sembra più valido da un punto di vista poetico è il tema del giovane ribelle, perché permette di mostrare come fu la guerra di liberazione e anche la situazione del paese in quel momento, ricorrendo a un personaggio che possiede una naturale forza comunicativa in quanto partecipa alla guerra con l'ingenuità, la freschezza e la fantasia proprie dell'adolescenza. Questo consentirebbe di girare un film lontano dalla propaganda».

Quello stesso giorno Zavattini disse: «Il protagonista di questa storia è un bambino, uno dei tanti bambini che un giorno scappa di casa e s'incammina verso la Sierra Maestra per unirsi all'Esercito Ribelle, di cui ha sentito parlare come di una favola».

A partire da quel momento cominciammo a conoscere e ad assimilare sempre più il metodo socratico di creazione che considero caratteristico di Zavattini. Questo metodo richiede che l'esame di un enunciato venga eseguito attraverso un dialogo tra un centro e un ridotto numero di opponenti: Socrate nel simposio circondato, fra gli altri, da Fedro, Aristofane e Alcibiade. L'enunciato, nel nostro caso, doveva essere una proposta drammaturgica da sottoporre a un rigoroso esame dialettico in cui erano chiamati a intervenire tutti i partecipanti al dialogo: in ciò consiste, secondo il *Protagora*, l'apprendimento di una virtù. Se la proposta superava la prova della *reductio ad absurdum*, allora veniva incorporata alla sceneggiatura definitiva. Per esempio, se un ufficiale avesse domandato al giovane eroe se sapeva leggere, lui avrebbe avuto due opzioni: rispondere di sì o rispondere di no. L'esame dialettico dimostrò che la risposta negativa avrebbe manifestato la presenza di una qualità, l'onestà,

Foto A. Zavattini

Cesare Zavattini, i coniugi Siqueiros e José Massip

incongruente rispetto alla dichiarata immaturità dell'adolescente. Invece, la risposta affermativa l'avrebbe convertito in un bugiardo che prima o poi sarebbe stato smascherato dagli altri. Però, in quel momento, la vergogna gli avrebbe fatto intuire che la verità era la via migliore per riuscire a diventare un combattente. A questo modo, l'onestà avrebbe assunto la condizione di una virtù necessaria assimilata dalla coscienza in seguito a un'esperienza traumatica che rendeva ben più interessante il processo di maturazione della sua personalità.

In quei giorni, rimanemmo attoniti di fronte a queste parole di Zavattini: «quando lascerò Cuba, voi saprete tutto quel che io so, perché scrivere una sceneggiatura è facile dal punto di vista tecnico e in verità vi dico che io, dal punto di vista tecnico, non so niente, a parte il fatto che per diventare un grande sceneggiatore bisogna dire ciò che si pensa». Disse anche: «La necessità di uno "stile cubano" nel cinema non significa che tutti gli artisti cubani devono girare con lo stesso stile; ma che devono rispondere tutti a un'unità politica e umana».

Verso il 14 gennaio Zavattini considerò opportuno puntualizzare la sua concezione di Pedro, così chiamò il giovane ribelle, raccomandandoci di sviluppare le sue qualità "primaverili", poiché si trattava soprattutto di un adolescente che desiderava provare il piacere della lotta. «È un personaggio – affermò – che non odia né ama nessuno. È in una situazione

di amore: ama la sua indipendenza, la sua individualità, il suo libero arbitrio; ama la guerra nel suo aspetto meraviglioso di avventura».

La prima discrepanza seria tra il Maestro e noi, suoi discepoli, sorse quando ci allontanammo dal suo "metodo". Scrissi in un taccuino: «Secondo Zavattini, Pedro è come un "cervo selvaggio". Per lui la sua coscienza è quasi una "tabula rasa", in cui, alla fine, la luce squarcerebbe la penombra. A mio parere, un contadino adolescente non poteva a Cuba, nel 1958, nelle province orientali, essere del tutto sprovvisto di un piccolo seme di coscienza politica».

Fecero seguito varie sessioni di lavoro tese, com'era auspicabile, alla buona riuscita del lavoro collettivo, ma la idilliaca democrazia socratica terminò e il Maestro fece appello alla sua sconfinata autorità che i discepoli, d'altro canto, erano pur sempre ben disposti a rispettare. Tuttavia, il 18 gennaio Zavattini faceva alcune concessioni proprio mentre diceva l'ultima parola in proposito: «C'è un momento in cui la Rivoluzione prende questi ragazzi così indifesi, così istintivi e così animaleschi nei propri impulsi e li trasforma, li fa diventare uomini, li fa diventare cubani, li fa diventare membri di un esercito che continua la rivoluzione, li fa diventare membri di un'organizzazione di uomini pienamente coscienti».

In un memorandum per Alfredo Guevara, scrivo il 2 febbraio: «Zavattini ha sviluppato quasi tutto l'argomento. Basandosi sul suo lavoro, Pepe [José] Hernández sta scrivendo un soggetto di oltre cento pagine che viene corretto da Zavattini. Per quanto mi riguarda, devo trasformare questo soggetto in una sceneggiatura, che a sua volta verrà corretta da Zavattini nelle prossime notti [...]. Héctor, Pepe ed io abbiamo la ferma intenzione di terminare *El joven rebelde* il 10 febbraio e di dedicare poi una settimana a *El pequeño dictador* e un'altra a *Revolución en Cuba*, un progetto così caro a Zavattini che ci ha detto: "se faccio questo film potrò morire tranquillo"».

Il lavoro su *El pequeño dictador*, con un gruppo allargato che comprendeva altri tre giovani, durò più di una settimana e dette come frutto 35 pagine. Ci divertimmo molto, soprattutto Zavattini: si trattava di una satira ingegnosissima ed esilarante. Sotto il titolo, Zavattini insistette perché si leggesse: «Progetto di un soggetto cinematografico di Cesare Zavattini per un film satirico che potrebbe essere girato a colori e in cinemascope da un regista tipo Berlanga o Monicelli. Scritto in collaborazione con José Massip, José Hernández, Héctor García Mesa, Oscar Torres, Manuel Octavio Gómez, Mercedes Cortázar». Zavattini aveva detto "scritto", però io non l'ho mai visto scrivere neppure una riga nel corso del suo lavoro a Cuba: lui era solamente la parola e un ricchissimo paralinguaggio di voce e di mimica. Così dovette essere Socrate. Restò ben poco tempo per *Revolución en Cuba*.

Il 19 febbraio scrissi in un memorandum per Alfredo: «Z. desidera co-

noscere Fidel di persona prima della sua partenza. Suggerisce un pranzo all'italiana a Montecatini. Z. come anfitrione».

Poco dopo scrissi in un altro taccuino: «Raffaello Sanzio creava i suoi capolavori con l'ausilio di un piccolo gruppo di discepoli. Il nostro lavoro con Zavattini mi ricorda, per più di un motivo, quella celebre collaborazione. Quando Raffaello arrivò a Roma, agli inizi del XVI secolo, cominciò uno dei periodi più brillanti del Rinascimento. È possibile che con l'arrivo di Zavattini a Cuba sia cominciato uno dei periodi più brillanti della nostra cultura: la nascita e la fioritura del nostro nuovo cinema».

Dopo la sua partenza da Cuba, alla fine del febbraio 1960, ho rivisto Zavattini soltanto nel 1980, al Festival di Mosca. Ero contento perché il mio documentario *La historia de "El mégano"* – guarda un po' che coincidenza! – aveva ottenuto il Premio dell'Associazione Cineasti dell'URSS. Nessuno di noi sapeva che l'altro era lì presente. Senza averlo programmato ci incontrammo casualmente in un corridoio dell'hotel. Adesso lui era un anziano e io non ero più giovane. Interrotte da lunghe pause pronunciammo delle frasi convenzionali: c'eravamo forse già parlati troppo vent'anni prima? Non facemmo nessuna allusione a quei giorni a Cuba. Lui doveva ripartire il giorno successivo. Ricordo che mi sentii commosso e forse per questo intuii che a lui succedeva la stessa cosa: altrimenti come si spiega quel velo umido che coprì le sue pupille e che non poteva essere altro che un riflesso delle mie? Mentre mi stringeva in un ultimo abbraccio con una forza indimenticabile, mi sussurrò un po' misteriosamente in italiano – che grazie alle lunghe sessioni di lavoro al suo fianco, io capivo quasi alla perfezione –: «Caro Massip, riceverai un mio regalo». L'indomani mattina qualcuno portò nella mia stanza i tre tomi della elegante edizione Bompiani, *Zavattini/Cinema*, pubblicata da meno di un anno.

Questo fu il mio quarto e ultimo incontro con Cesare Zavattini.

(Traduzione di Paolo Tanganelli)

1. Cesare Zavattini, *Diario (31 dicembre 1953)*, «Cinema Nuovo», 27, 15 gennaio 1954; poi, con lievi varianti in Cesare Zavattini, *Straparole*, Bompiani, Milano, 1967, p. 67 e in *Diario Cinematografico*, a cura di Mino Argentieri, Bompiani, Milano, 1979, p. 132.
2. *Revista «Nuestro Tiempo»*, selezione di Ricardo Hernández, prologo di Carlos R. Rodríguez, Letras Cubanas, La Habana, 1989, p. 411.
3. Cesare Zavattini, *Basta coi soggetti!*, a cura di Roberta Mazzoni, Bompiani, Milano, 1979, p. 173.
4. Poco dopo, José Hernández morì in tragiche circostanze. Héctor García Mesa fu, per 25 anni, fino alla sua morte, direttore della Cineteca di Cuba.
5. Con il titolo *Algunas ideas sobre el cine. Cesare Zavattini*, il quarto «Cuaderno de Cultura Cinematográfica» (1955) di Nuestro Tiempo pubblicò un'intervista di Michele Gandin a Zavattini che era apparsa nella «Rivista del cinema italiano», 2, 1952 e poi in Cesare Zavattini, *Umberto D.*, Fratelli Bocca Editori, Milano, 1953. Nuestro Tiempo si sciolse nel 1960 perché considerava raggiunti gli obiettivi proposti.

Memorie e ritorni

Julio García Espinosa

Ogni volta che mi viene chiesto di scrivere o di parlare di Zavattini, sento un certo disagio, l'emozione si dimostra più forte di qualsiasi tentativo di razionalizzare il ricordo. Forse la più grande contraddizione della mia vita riguarda proprio lui. Ancora, dopo così tanto tempo, stento a sciogliere il nodo con cui ben stretta la legò.

Io ebbi un privilegio che avrebbero voluto avere tanti registi latinoamericani: quello di dirigere un film con una sceneggiatura di Cesare Zavattini. Il film in questione era naturalmente *El joven rebelde*, girato nell'ormai lontano 1961. Tuttavia, quando lessi la sceneggiatura la storia non mi parve interessante, o più esattamente, non trovai interessante la forma in cui veniva narrata. La sentivo del tutto estranea alla mia sensibilità. Ma come si può rifiutare una sceneggiatura di Zavattini? Per disciplina professionale, e per quel che poteva significare per il cinema cubano, feci il film. Ciò mi ha mantenuto separato da Zavattini e dal neorealismo per oltre un trentennio.

Com'è potuto succedere? Come ho potuto volgere le spalle al neorealismo e all'uomo che meglio l'aveva rappresentato? Che senso poteva avere rinnegare, di fatto, uno dei movimenti cinematografici più importanti al mondo, quei film che avevano così giustamente fecondato le nostre vite?

Io e Titón[1] eravamo arrivati in Italia nel 1951, vale a dire, quando era appena uscito *Miracolo a Milano* e si stava preparando *Umberto D.* Era un paese in "transe", come direbbe Glauber Rocha. Le idee venivano, se ne andavano, circolavano, senza concedersi un attimo di sosta. Noi eravamo arrivati in un momento meraviglioso. Avevamo la fortuna di istruirci a scuola e di imparare in strada. Assistevamo a tutti gli scontri con cui ci imbattevamo tanto nella vita come nell'arte. Partecipavamo ai grandi raduni di Togliatti in piazza del Popolo. Ricordo che una volta incontrammo addirittura Lamberto Maggiorani, il protagonista di *Ladri di biciclette.* Cominciammo subito a conversare con lui e lo invitammo in un caffè. Ci raccontò la sua vita. Era molto triste, molto depresso. Aveva sperato di poter far carriera nel cinema, però ormai non lo chiamavano più a lavorare in nessun film. Si era messo a fare il calzolaio. Ma ciò che più lo affliggeva era il fatto che, ogni volta che c'era una corsa ciclistica, lo chia-

massero a reclamizzare la marca di una bicicletta. Oggi ci fa ridere questo aneddoto. Però allora ci addolorò tanto quanto lui. Poco dopo lo raccontammo a Zavattini, che ci disse che la vita di Maggiorani era così incredibile che nessuno avrebbe accettato un film su di lui.

In quei primi anni '50 le discussioni in Italia erano già divenute così intense che si criticavano persino Zavattini e il neorealismo in generale. Cominciava già a disgregarsi questo magnifico impulso che era iniziato a metà degli anni '40. Noi, anche se preoccupati soprattutto dell'America Latina (in quei tempi preparavamo, fra l'altro, l'edizione di una rivista latinoamericana), continuavamo, tuttavia, a sentirci legati alle grandi opere del movimento. Neppure ci rendevamo conto di come lo stesso Zavattini stesse rompendo, a suo modo, con il passato.

Cosicché, quando Zavattini giunse a Cuba nel 1955, per poi tornarvi nel 1959, demmo il benvenuto allo sceneggiatore di *Sciuscià*, di *Ladri di biciclette*, di *Miracolo a Milano*, di *Umberto D*, vale a dire, allo sceneggiatore di questi film girati tra il 1946 e il 1952. Epoca indubbiamente florida, film con cui Zavattini e De Sica, per così tanto tempo, avrebbero influito sulle cinematografie di tutto il mondo. Sulla base di quello Zavattini e dei film di quell'epoca si costruì il nostro rapporto con lui, e il suo con noi. Non tenemmo conto del fatto che altre angosce, in quegli anni di soggiorno a Cuba, attanagliavano i registi italiani. D'altro canto, era anche vero che la nostra realtà di allora aveva più di un punto in comune con il dopoguerra italiano. Perciò non sembrò una forzatura che, sotto la sua influenza, facessimo *El mégano*[2], e che seguendo le sue direttive personali scrivessimo la sceneggiatura di *Cuba baila*[3]. Tanto più che il neorealismo ci mostrava che si poteva aspirare a fare dei buoni film di basso costo e senza grandi stelle.

Qual era, in definitiva, l'importante legato che stavamo ricevendo? Non era poco. La scoperta che si potevano ridurre le distanze tra la vita e l'arte. Tra la realtà e lo spettacolo. Che l'immaginazione, come affermava Unamuno, non era un fantasticare, bensì un riuscire a mettersi nei panni dell'altro. Che una colomba, come avrebbe detto più tardi Pasolini, era prima di tutto un uccello, e dopo, solo dopo, il simbolo della pace. Zavattini, infatti, ci proponeva, in modo implicito, delle rotture definitive e definitorie, non soltanto rispetto al cinema nordamericano, ma anche rispetto alla nuova tendenza "minimalista" del realismo socialista. Si trattava di film e di prediche che infrangevano gli schemi della vita, dell'arte e pure della politica. Perciò non ci sembrava strano che il neorealismo, tra noi cubani, rafforzasse l'unione tra cattolici e comunisti. Zavattini, il neorealismo, i film di quella prima epoca, fecondarono, come nessun altro movimento culturale, la nascita del cinema cubano e, in generale, di tutto il nuovo cinema latinoamericano.

E allora perché questo rigetto della sceneggiatura di *El joven rebelde*? Oggi ancora non riesco a spiegarmelo bene. Però, quando feci *Las aven-*

Julio García Espinosa (a destra)

turas de Juan Quinquín (1960), compresi che questo film narrava la stessa storia di *El joven rebelde*, quella di un giovane contadino che entrava a far parte della guerriglia, anche se ciò che esprimevo allora era frutto delle mie proprie ricerche. Di Zavattini restava solamente quel suo rifiuto dell'universo del picaro. Non bisogna infatti dimenticare come nei suoi capolavori si fosse staccato dalla tradizione picaresca. Ben poco aveva da spartire lui con questa tradizione che, invece, aveva sempre goduto di un vasto consenso popolare. *Las aventuras* era un film di negazioni in sequenza, di cose che si negavano sistematicamente. Nel complesso, era un film di avventura eppure, al contempo, non lo era. Così, allo stesso modo, il personaggio di Juan Quinquín era quello di un picaro eppure, al contempo, non lo era. Si trattava, semmai, di un giovane ingegnoso, di un contadino dotato di una certa intelligenza naturale. Perché Zavattini ci aveva insegnato anche la differenza tra un uomo picaro e un uomo intelligente. E persino ci aveva svelato che i picari dei nostri tempi erano soprattutto i commercianti. Per il resto, *Las aventuras de Juan Quinquín* si allontanava da Zavattini e dal neorealismo, come anche *Memorias*, *Lucía*, *La primera carga al machete*[4], vale a dire, tutti quei film della fine degli anni '60 che avevano rappresentato, paradossalmente, il decollo del cinema cubano. Era come se fossimo stati destinati a crescere su fondamenta fatte di negazioni. Avevamo negato prima l'eredità del cinema latinoamericano degli anni '30 e '40, e negavamo adesso quella del neorealismo italiano.

Erano i tempi del maggio del '68 e noi ci sentivamo attraversati da tutte le nuove correnti: Nouvelle Vague, Free Cinema, Cinéma Vérité, cinema indipendente nordamericano, ecc. Sentivamo, non senza angoscia, che smarrivamo sempre di più Zavattini tra le nostre ansie. García Márquez, nel suo racconto *Milagro en Roma*, narra come, tornato in Italia, chieda di Zavattini a dei giovani, i quali si limitano a rispondere: «Chi lo conosce?». Solo alcuni anni più tardi mi riavvicinai, attraverso il labirinto di Rossellini, prima a Renoir e a Godard, e poi, alla fine, di nuovo a Zavattini.

Avevano tutti un denominatore comune: rivalorizzavano la ricerca dell'uomo nel cinema. La loro bibbia era questo pensiero di Gracián: «Visto un leone si sono visti tutti [...] ma visto un uomo non se ne è visto che uno solo, e senza neppure averlo conosciuto a fondo» («Visto un león están visto todos [...]; pero visto un hombre no está visto sino uno, y aún éste no bien conocido», Baltasar Gracián, *El Criticón*, "Crisi undézima", *ndt*). Rossellini e Godard erano i più radicali. Rossellini aveva progettato di spogliare l'arte di tutti i suoi artifici. Rifiutava la sceneggiatura e, con la stessa veemenza, la messa in scena e il montaggio. Arrivò a dire che non faceva un primo piano per non sentirsi poi tentato di utilizzarlo in sala di montaggio. La liberazione dell'uomo era anche la liberazione dello spettatore, che non poteva più continuare a confrontarsi con un linguaggio autoritario, con un linguaggio che lo obbligava, fra l'altro, a ordinare gerarchicamente un piano rispetto a un altro. Rossellini si domandava fino a che punto arrivasse il gusto del pubblico e in che misura, invece, venisse condizionato dalla pubblicità; fino a che punto il pubblico si fosse abituato a non essere rispettato, e in che misura, invece, finisse per stupirsi quando veniva rispettato. Pensava, con una prospettiva di più ampio respiro della cultura, che un mondo che aveva bisogno di formare degli specialisti era un mondo che frantumava la conoscenza e che l'arte non poteva ignorare questa situazione. Finì per rinunciare al cinema. Prima al cinema di fiction cui ne preferì uno più didattico; poi al cinema in generale.

Nessuno di loro credeva in un cinema basato sulla drammaturgia tradizionale. Non si trattava più di scegliere come punto di riferimento un certo regista, foss'anche un regista eccellente come Resnais, Bergman, Antonioni o Visconti. Adesso s'imponeva la necessità di esplorare le possibilità di una nuova drammaturgia. Inoltre, tutti loro insegnavano che il cinema non si divideva in film di sinistra o di destra a seconda del loro contenuto, bensì a seconda del fatto che fustigassero o meno le forme tradizionali. E in questo modo, lungo questo labirinto che sentivo affine alle mie angosce, ritrovai di nuovo Zavattini.

Lo Zavattini degli anni '70 si cimentava in ricerche analoghe. In ricerche le cui prime tumultuose avvisaglie già si erano manifestate proprio negli anni in cui era venuto da noi. In ricerche che lo obbligavano a nuove rotture non diverse da quelle che, a suo tempo, avevano rappresenta-

to *Sciuscià* e *Ladri di biciclette*. In ricerche che lo avevano portato ai «Cinegiornali Liberi» e che gli facevano capire con più chiarezza che l'uomo non doveva essere uno spettacolo per l'uomo e, dunque, che neppure i personaggi potevano essere ridotti a mero spettacolo. La ricerca di una nuova drammaturgia era la ricerca di una nuova concezione del personaggio, era l'impegno di non dissimulare, sia per rendere pienamente evidente la rappresentazione sia per farla sparire del tutto. Per questo poté arrivare a dire, a un certo punto, che sentiva una ripugnanza sempre maggiore a raccontare una storia.

Più di trent'anni dopo la realizzazione di *El joven rebelde* ho fatto ritorno a Zavattini, persino al primo Zavattini degli anni floridi. Ho girato *Reina y Rey* e non mi sono mai sentito così commosso come nel momento in cui ho deciso di dedicargli questo film. Non ero arrivato di nuovo fino a lui mediante un processo così razionale come quello che ho cercato di esporre. Ma non lo so. Penso che nel corso delle nostre vite veniamo fecondati da molti uomini e da molte donne. Per fortuna, ciascuno non è che il parto di tutto ciò che gli altri hanno seminato in lui. Zavattini aveva, e lo avrà sempre, un posto privilegiato nel mio cuore. Era solito dire negli ultimi tempi: c'è una strada e noi vediamo un personaggio piccolo, molto piccolo. Ma è molto lontano e non lo possiamo vedere bene né sapere di chi si tratta. Allo stesso tempo, sappiamo che si avvicina e che lo vedremo meglio. Non sappiamo ancora se farà parte della nostra storia, però, a prima vista, pensiamo di sì.

(Traduzione di Paolo Tanganelli)

Note redazionali

1. Titón [Tomás Gutiérrez Alea] e García Espinosa frequentano a Roma il Centro Sperimentale presso il quale conseguono il diploma di regia nel 1953.

2. *El mégano* (1955) è un film di 20 minuti – in bilico tra documentario e finzione – sulle difficili condizioni di vita nelle miniere di carbone situate nel sud-ovest di Cuba. Girato con attori non professionisti, è diretto da García Espinosa in collaborazione con Tomás Gutiérrez Alea e viene realizzato con l'aiuto dell'Associazione culturale Nuestro Tiempo. Requisito dal governo di Batista, è considerato a tutt'oggi il precursore del cinema cubano rivoluzionario. Nei titoli di testa figurano molti dei futuri membri dell'ICAIC. La sceneggiatura è firmata, oltre che da García Espinosa, da Alfredo Guevara e José Massip. Nel suo *Diario* su «Cinema Nuovo» (59, 25 maggio 1955) Zavattini riporta un ampio stralcio della lettera, datata Habana 2 aprile 1955, in cui Alfredo Guevara gli racconta le vicende legate alla preparazione di *El mégano*.

3. *Cuba baila* (J. García Espinosa, 1960) è la prima produzione dell'ICAIC insieme a *Historias de la Revolución* (T. Gutiérrez Alea, 1960), che viene ideato anch'esso sotto il diretto influsso di Zavattini. Di *Cuba baila* lo scrittore dà notizia nel suo *Diario* su «Cinema Nuovo» (77, 25 febbraio 1956).

4. *Memorias del subdesarrollo* (1968) di T. Gutiérrez Alea; *Lucía* (1968) di Humberto Solás; *La primera carga al machete* (1969) di Manuel Octavio Gómez.

Premessa

Zavattini arriva a Cuba per la terza volta l'11 dicembre 1959, chiamato da Alfredo Guevara, presidente dell'ICAIC, con cui ha stretto forti legami fin dalla sua visita all'Avana del 1953. Insieme al direttore della fotografia Otello Martelli (al cui seguito si trova Arturo Zavattini come operatore alla macchina), è uno dei primi cineasti del vecchio continente ad accorrere nella piccola isola antillana, che diventerà nel giro di pochi mesi un vero e proprio centro di attrazione per la cultura europea di sinistra accogliendo artisti, intellettuali, scrittori e registi come Chris Marker, Peter Brook, Joris Ivens, Jean-Paul Sartre, insieme a molti altri.

Il 12 dicembre, nella sua camera d'albergo (l'Hotel Rosida De Hornedo, dove era stato sei anni prima), incontra alcune persone dell'ICAIC. «Mi spiegano ancora una volta – scrive nel *Diario* su "Cinema Nuovo" (143, gennaio-febbraio 1960) – cosa vogliono da me: che li aiuti ad approntare un soggetto o due, nei quali si sentano i problemi odierni della loro isola». Da quel momento in avanti le sessioni di lavoro si succedono quotidianamente, ogni pomeriggio, dalle 14 alle 21, talvolta fino a notte, con un ritmo incalzante, per tutta la durata (dall'11 dicembre 1959 al 26 febbraio 1960) della permanenza zavattiniana a Cuba, interrotte solo dai viaggi di documentazione e ricerca che lo scrittore compie attraverso l'isola insieme ai suoi giovani collaboratori.

Si assiste alla creazione di una vera e propria "fabbrica di idee" basata sullo scambio dialettico di proposte, impressioni, esperienze e pensieri tra il "maestro" e i "discepoli". Insieme al gruppo che lavora sistematicamente con Zavattini, composto da José Massip (che di lì a poco esordirà come regista), da Héctor García Mesa (che sarà il primo direttore della Cineteca di Cuba) e dallo sceneggiatore José Hernández, molte altre persone prendono parte, anche se più saltuariamente, alle sedute di lavoro, avanzando progetti. Tra queste Guillermo Cabrera Infante, che è considerato all'epoca il miglior critico di cinema cubano ed è oggi soprattutto un romanziere, Jaime Saruski, anch'egli romanziere, Manuel

Pérez e Fausto Canel, futuri registi, Humberto Arenal, oggi drammaturgo e romanziere. Ai nomi citati si devono aggiungere quelli di Mercedes Cortázar e Oscar Torres, che partecipano alla stesura del soggetto di *El pequeño dictador*; di Julio García Espinosa, che è lo sceneggiatore e il regista dell'unico soggetto zavattiniano realizzato, *El joven rebelde*; e di Manuel Octavio Gómez, che collabora a *El pequeño dictador* e scrive il soggetto di *El director*, un'idea che nel fondo ICAIC e nelle testimonianze di Zavattini viene indicata con il nome di *Prensa amarilla*. Probabilmente molte altre presenze potrebbero essere menzionate a cominciare da Eduardo Manet, che cura insieme a Hector García Mesa l'intervista a Zavattini pubblicata sul primo numero di «Cine cubano» (nel 1960), per continuare con Amaro Gómez, René Jordán e Néstor Almendros, che figurano anch'essi nella lista dei testimoni acclusa alla fine della citata intervista.

«C'era qualcosa di socratico – si commenta, sempre nella stessa intervista, – in quelle riunioni di lavoro, qualcosa di eccezionalmente importante, di fondamentale per i nostri registi: per due mesi ebbero l'opportunità di assistere alla demistificazione dell'atto creativo. Noi che avemmo la fortuna di partecipare alle riunioni di Zavattini comprendemmo che tracciare una sceneggiatura non vuol dire stendersi su un canapè in attesa della visita della musa, ma triturare delle idee, scomporre dei dettagli, criticare delle situazioni e dei personaggi». Di questo intenso e appassionato confronto di opinioni il Fondo documental Zavattini (presso l'ICAIC) ha conservato alcune tracce scritte. Si tratta di 17 idee per film da farsi, di cui ci limitiamo a dare un elenco con poche note esplicative e qualche osservazione zavattiniana, rimandando al resoconto che Roberta Mazzoni ne ha dato in *Basta coi soggetti!* (Bompiani, Milano, 1979) sulla base delle carte depositate al Fondo Zavattini di Roma-Reggio Emilia (dove si riscontrano due soggetti in meno, *¿Quien es?* e *Artistas cubanos*, oltre ad alcune differenze nel corredo di cartelle dattiloscritte annesse ad ogni idea per film).

COWLEY

L'attentato a Cowley, che governava nel terrore la città di Holguìn, effettuato da un gruppo di giovani appartenenti alla resistenza nazionale.

– 3 cartelle dattiloscritte in cui Zavattini espone i propri pensieri su questo tema e, più in generale, sul "dover essere" del nuovo cinema cubano. «Si deve raccontare con la maggior precisione possibile, con uno sfondo documentaristico. La nostra caratteristica deve essere quella di non confondere, di chiarire, e per far ciò non conviene fare troppi cambiamenti, introducendo invenzioni simboliche che possano allontanare troppo dalla realtà. Questa deve essere una delle caratteristiche del lavoro di insieme dell'ICAIC. Ogni regista potrà avere un certo grado

di stile personale per quel che riguarda la forma, ma dovrà esserci unità di stile etico, di trattamento morale».
– 8 cart. datt. Prima raccolta dati col titolo *Atentado a Cowley*. Include, fra l'atro, le testimonianze dei partecipanti che Zavattini incontrò di persona.

PRENSA AMARILLA (17 dicembre)
La storia della presa di coscienza rivoluzionaria di un giornalista.
– 4 cart. datt. Il soggetto (in 9 cart. datt.), firmato da Manuel Octavio Gómez e intitolato *El director*, è conservato presso l'Archivio Zavattini di Roma-Reggio Emilia e non risulta nelle carte che ci ha trasmesso l'ICAIC.

LA INVASIÓN (13 e 16 dicembre)
Cuba 1958. Fidel Castro, Camilo Cienfuegos e Che Guevara guidano l'invasione.
– 3 cart. datt. in cui Zavattini afferma che questo film può essere fatto «in forma di diario».
Nella sua corrispondenza da Cuba su «Cinema Nuovo», scrive: «Nei giorni 12 e 13, senza una netta demarcazione trovo: la marcia di Camilo Cienfuegos e il Che Guevara. Leggere le relazioni sull'impresa dell'uno e dell'altro. Tutto si colora di leggenda, anche i fatti più documentati. I piedi dei soldati grossi come quelli degli elefanti per il lungo camminare; la fame, un cavallo squartato per bere del suo sangue e continuare la marcia verso Las Villas, e il Che Guevara sempre in testa con la sua asma. Partecipavano ragazzi di 16 anni. Non li accettavano nell'esercito "rebelde" se non si presentavano con un'arma: e un baiamese di 15 anni la rubò a una guardia, ma avendolo riconosciuto gli ammazzarono poi due fratelli. Un altro la rubò a suo cognato, un altro a un farmacista. Uno di 16 anni disse a Raul Castro: "Ci vuole l'aviazione anche per noi". Infatti gli altri coi loro aeroplani stavano sopra ai rivoluzionari giorno e notte. "Né abbiamo i soldi per comprarli – disse Raul – né ce li vendono". "Allora li rubiamo", disse il ragazzo. E il giorno dopo rubò un aeroplano non ricordo in che aeroporto. Aveva imparato a guidare un aeroplano per corrispondenza» («Cinema Nuovo», 143, gennaio-febbraio 1960).

EL ASALTO AL CUARTEL MONCADA (13 e 17 dicembre)
26 luglio 1953, Santiago di Cuba. 95 giovani, malamente equipaggiati, assaltano la caserma Moncada per procurarsi le armi che consentano loro di proseguire la resistenza. Fidel Castro è arrestato e condannato a 6 anni, non scontati grazie a un'amnistia.
– 7 cart. datt. Zavattini consiglia di affrontare il fatto indirettamente, seguendo, ad esempio, la storia di una coppia di sposi.
Nel *Diario* sul numero 143 di «Cinema Nuovo», si legge: «Altri temi che vorrebbero affrontare: l'assalto al Moncada del 26 luglio 1953. Non era un *putsch*, ma il principio della rivoluzione. 95 giovani, tutti del nord questa volta, sotto Fidel. Andò male, ne ammazzarono molti, uno lo castrarono per far-

La prima copertina di «Cine cubano» (1960), con un'immagine di *Rebeldes* di Tomás Gutiérrez Alea e Humberto Arenal

gli dire i nomi. A Santiago di Cuba si svolgeva il carnevale quella mattina, alle cinque le strade risuonavano di canti e mortaretti. I 95 partirono alle cinque da Siboney, vestiti con le divise dell'esercito regolare. Noi conosciamo Siboney per la canzone, una bella canzone. Quando presero Fidel, dopo tre giorni sulle montagne, l'ufficiale che lo scoprì non disse che era Fidel Castro, così gli salvò la pelle».

ASALTO A PALACIO
Ancora una volta è un gruppo di giovani a fare irruzione nel palazzo di Batista.
– 1 cart. datt.

HABANA, HOY (16 dicembre)
Film inchiesta sulla città.
– 6 cart. datt. (16 dicembre) in cui si trova innanzitutto uno scambio di idee tra Zavattini e José Hernandez e poi un'esposizione più dettagliata, da parte del primo, dei temi del film.
– 11 cart. datt. (dicembre, senza indicazione di un giorno preciso). Stadio successivo di elaborazione del soggetto.

ROMEO Y JULIETA
Film sulla questione razziale.
– 2 cart. datt.

QUE SUERTE TIENE EL CUBANO (13 e 17 dicembre)
La storia, ambientata nella Cuba di Batista, di una coppia che, durante un programma televisivo, vince una casa con tutte le comodità borghesi e, non riuscendo a mantenerla, medita il suicidio.
– 2 cart. datt.

EL PEQUEÑO DICTADOR (15 dicembre)
Gli ultimi giorni e la fuga di Batista.
Su questa idea si trovano: 3 cart. datt. (datate 15 dicembre) incluse nel fascicolo ICAIC dedicato ai 17 "soggetti"; 8 cart. datt. di discussione preparatoria provenienti dall'archivio personale di Massip e, infine, 35 cartelle (conservate separatamente presso l'ICAIC) di stesura vera e propria dell'idea in forma di trattamento.
Nel *Diario* sul n. 143 di «Cinema Nuovo», Zavattini scrive: «Batista aveva un vaso da notte d'argento e un letto d'oro, era uno degli uomini più furbi delle Antille. Perché non facciamo un film sugli ultimi giorni di Batista, la preparazione della fuga? Si esercitava certo come i pompieri a essere pronto, vestito, con le valigie, al minimo segnale di allarme. Vederlo come faceva Fregoli indossare, dopo prove e prove, saltando giù dal letto d'oro, calze mutande camicia pantaloni giacca. Alla fine tra un ministro e una cassa piena di dollari, per non superare il peso consentito dall'aereo, lasciò a terra il ministro. Dicono che Trujillo lo trattò male quando

al telefono quella notte lo avvertì che sarebbe volato da lui. Meravigliosa scena, con Batista che cerca di intenerire Trujillo facendo parlare la moglie e i figli al microfono. La moglie di Batista una buona donna, forse, ma aveva quel male, poveretta, che se non partorisce una volta all'anno cresce a dismisura. Di tutta la vita di Batista questo il dato più umano, commovente, che non si presta alla satira».

CÁNDIDO

Tema dell'alfabetizzazione. Un uomo del popolo impara a leggere e prende coscienza dell'ingiustizia sotto il regime di Batista.

– 2 cart. datt.

ARTISTAS CUBANOS (13 dicembre)

Un film sui commedianti del teatro buffo cubano, basato sulle tre maschere tradizionali del genere: il negrito, il gallego e la mulata.

– 2 cart. datt.

WILLIAM SOLER

Il processo all'assassino di William Soler, un ragazzo di 14 anni ucciso a Santiago di Cuba nel gennaio '58.

– 1 cart. datt.

EL PREMIO GORDO (11 e 15 dicembre)

Il gioco al tempo di Batista come mezzo per controllare e dominare i cittadini. Un uomo pensa di aver vinto alla lotteria. Quando scopre di essersi sbagliato, decide di suicidarsi. Un amico dell'esercito ribelle lo convince a cambiar idea.

– 3 cart. datt.

COLOR CONTRA COLOR (24 febbraio)

Nel periodo della clandestinità, un pittore figurativo e uno astratto discutono sul problema del rapporto tra l'artista e la società.

– 13 cart. datt.

¿QUIEN ES?

Sul tema razziale. Nel fondo di un precipizio viene trovato un uomo assassinato. Prima di scoprire che è stato torturato e ucciso dalla polizia ci si chiede chi sia, e se sia bianco, nero o meticcio.

– 2 cart. datt.

TIEMPO MUERTO (16 dicembre)

La situazione del lavoratore nelle coltivazioni di canna da zucchero.

– 1 cart. datt. in cui sono riportate le opinioni zavattiniane su questo tema. Presso il Fondo Zavattini di Roma si trovano anche 4 cart. con la sinossi dettagliata del film. Non c'è traccia, invece, delle oltre cento pagine che sull'argomento afferma

di aver scritto Massip insieme a Tomás Gutiérrez Alea, rifacendosi al modello di *Cuba mía* (versione cubana del non realizzato *Italia mia*), un progetto elaborato con Zavattini durante la sua visita a Cuba del '55.

REVOLUCIÓN EN CUBA

– 1 cart. datt. Come scrive Massip nel suo articolo pubblicato nel presente dossier, non ci fu tempo per elaborare l'idea di questo film inchiesta, che apparteneva totalmente a Zavattini, il quale aveva espresso il desiderio di esserne anche regista.

Del progetto, e del rammarico per non averlo realizzato, lo scrittore parla in ripetute occasioni, dedicandogli una bella pagina del suo *Diario* su «Cinema Nuovo» (n. 143), che vale la pena riportare quasi per intero.

«In questa piazzetta [la Plazita di Santiago di Cuba], con una lapide piena di giovani assassinati da Batista, ho pensato che dovrei fare un film: *Revolución en Cuba*, raccontare la rivoluzione percorrendo le tappe principali, ricostruendo, come è avvenuto con quella signora poco fa, i fatti: il racconto della signora, con lei che racconta, è forse meno commovente, meno interessante, di un film in cui vedessi l'attore che fa Frank Pays [un giovane eroe rivoluzionario, ucciso dalla polizia nel giugno del '57]? Io ero attanagliato da quella voce calma e sincera, e dagli altri che spiegavano, aggiungevano, uno indicava il muro, un altro faceva la parte di Frank Pays che scende lungo la strada.

Un film inchiesta di uno straniero, come io sono che viene a Cuba, e parte dalla capitale poi va a Santiago, al Quartel Moncada, e, da là, comincia il suo viaggio, ricostruisce con l'aiuto della gente. Quali tappe? Ora non so. Lo saprò meglio tra un mese. Ma lo sbarco di Fidel il 2 dicembre del 1956 a Niquero, quella notte fonda, il primo combattimento di Fidel a la Plata; l'attacco al Palazzo Presidenziale dell'Avana, impresa pazzesca e meravigliosa capeggiata da Echeverria, la morte di Frank Pays, l'attentato a Cowley, in Holguín (dove andrò domani e ricostruirò questo attentato; Cowley era feroce, schiaffeggiava chi lo guardava, vestiva sempre di bianco. Teneva la zona sotto il terrore, e lui vivo era duro aprire il secondo fronte. Lo ammazzarono dei giovani, dopo mesi di agguato; lui stava comperando una bombola d'aria per la sua avionetta, fece appena in tempo a voltarsi che gli conficcarono nella testa cinque o sei pallottole); la Sierra la "invasión" dell'agosto 1958, Fidel che in ottobre fa la legge della Riforma agraria, nel mezzo della lotta, la battaglia di Guisa, la presa del treno blindato di Batista, la fuga di Batista, il primo gennaio 59, il 2 gennaio; ma perché no Solas Cañizares che nel 56 assalta la Università con i suoi sbirri, questa Università che, come nessuna altra Università al mondo, è sempre stata all'avanguardia della lotta contro la tirannia? O la morte di questo Solas Cañizares quando irruppe, grande grosso violento, nell'ambasciata di Haiti dove stavano rifugiati degli antibatistiani e li ammazzò tutti, ma uno ammazzò lui? O il "levantamiento" di Santiago che ebbe subito i suoi martiri, e c'è una macchia nell'asfalto, sopra cui ne caddero tre, e dicono che è la macchia di quel sangue che non va più via; vorrei far sentire i

commenti della gente, che indica, che spiega, che fa rinascere quei fatti. E intanto si vede l'altra vita, quella dello zucchero, del caffè, del tabacco, la vita del campo, Batista tra gli ambasciatori, gli americani che arrivano a palate il sabato per il week-end, e si diramano per i luoghi dove si gioca, dove si beve, dove si fa l'amore. Insomma è uno spunto e cercherò di far entrare tutto quello che vedo dentro questo imbuto. Forse è più adatto alla televisione. Ecco che il cinema cede alla televisione larghi strati di possibilità. Ma che importa? Purché si faccia. L'origine è la "camera". Forse il cinema richiederebbe un impegno più profondo nello svolgere un tema così? E perché questo impegno, casomai, non viene messo nell'affrontare il tema con la televisione? Non sono discorsi di lana caprina. Vorrei riflettere a lungo su che cosa fa scartare spesso (quali complessi) dal cinema la tematica che non sia fabulistica; non le ragioni commerciali, le conosco, ma quelle più remote, direi letterarie».

Queste non sono tutte le idee che balenarono in testa a Zavattini e ai suoi amici cubani in due mesi di ininterrotte conversazioni. A leggere il *Diario* su «Cinema Nuovo», oltre alle lettere inviate da e a Cuba, se ne intuiscono molte altre, come ad esempio quella dedicata alle ragazze soldato, che, scrivendo ad Alfredo Guevara il 12 ottobre del 1962, Za definisce «quasi una favola», «il più delicato fra tutti questi nostri pensieri, e tuttavia realistico».

Nessuna delle 17 idee per film che abbiamo elencato è stata propriamente e direttamente scritta da Zavattini. I testi conservati sono per lo più trascrizioni delle sessioni di lavoro effettuate col registratore, con la stenografia o gli appunti presi a mano dai partecipanti. Queste cartelle dattiloscritte restituiscono perciò prima di tutto il carattere polifonico della discussione e l'andamento non strutturato del discorso orale. Solitamente, ma non sempre, viene indicato il nome di Zavattini quando il testo riproduce le sue personali opinioni. In generale, si tende a trascrivere prioritariamente soltanto ciò che dice lo scrittore italiano, tanto che a volte risulta arduo capire il suo discorso perché fatto in forma di replica a idee altrui non riportate.

Nessuno di questi "temi" per possibili film da farsi, infine, è stato realizzato. Nell'enorme messe di lavoro abbozzato, l'unico progetto andato in porto è *El joven rebelde*, di cui parlano il cosceneggiatore Massip e il regista García Espinosa nei loro articoli compresi in questo dossier.

Nel decidere di pubblicare solo alcuni dei "soggetti" non realizzati, abbiamo privilegiato tre testi significativi delle diverse e concomitanti direzioni intraprese dalla creatività zavattiniana. *El pequeño dictador* rappresenta, insieme all'unico soggetto, dopo *El joven rebelde*, a cui sia stata data forma compiuta, un'immersione nell'aspetto surreale, grottesco e finanche fumettistico della sua poetica. È un apologo morale e politico, di

Mario Gallo (a destra) e il suo operatore Giuseppe De Mitri (al centro) girano a Cuba *¡Arriba el campesino!*, 1960

tono chapliniano, come si dichiara fin dal titolo, che si colloca sulla stessa linea di *Miracolo a Milano* e de *Il giudizio universale*, per rimanere nell'ambito cinematografico, e che trova nelle scritture letterarie di Za un nucleo assai più nutrito di forme consorelle.

Pensato come una esilarante progressione di gag, *El pequeño dictador* è, oltre che una satira beffarda del potere, una critica dei mezzi di comunicazione e rappresentazione, coinvolti in un gioco di manipolazione comica che ne esplicita la costitutiva forza falsificatrice. Dagli schermi dei cinegiornali governativi alla stampa di regime, usati come strumenti di asservimento e narcisistica autocontemplazione del potere; dai reportage "colonialisti" dell'esercito sui barbuti ribelli delle montagne alle foto idilliache della famiglia presidenziale tra i contadini, fino al "film nel film" che caratterizza il discorso televisivo del dittatore; dai marchingegni meccanici ultramoderni, quasi di ascendenza keatoniana, apprestati per la fuga, alla meraviglia ludica del treno blindato, che il dittatore osserva a distanza in un piccolo schermo televisivo; dal carro funebre al telefono d'oro, tutto in *El pequeño dictador* è celebrazione mistificatrice delle apparenze ed esaltazione dei media come moderne tecniche di dominio sulla realtà. Quasi che, alla fine, il potere non consistesse che nella immagine distorta, senza corrispondenze reali, che sa dare di sé. Una sorta di specchio, come quello in cui il dittatore si rimira, reso cieco dalla sparizione e dal camuffamento del referente.

D'altro canto, *Habana, hoy*, nel suo proporsi come una sorta di controcanto cubano al vertoviano *L'uomo con la macchina da presa*, ci riconduce invece alla fede nel cinema come strumento conoscitivo della realtà, ci riporta al primato del documento, del «punto di vista documen-

tato», per dirla con Vigo, che caratterizza il pensiero zavattiniano a partire dal periodo neorealista. Nel "soggetto" confluiscono teorie e poetiche, come quella del film inchiesta, maturate nell'ambito del dopoguerra italiano, e che ora appaiono straordinariamente in sintonia con le idee di *cinéma-vérité* e di *direct cinema* sperimentate da Rouch o da Leacock.

Insieme ad *Habana, hoy*, anche *Color contra color* si situa sul medesimo versante di apertura zavattiniana a una concezione "moderna" del cinema, che si propone di lavorare sulla abolizione delle barriere tra documentario e finzione, distruggendo le regole costrittive della drammaturgia tradizionale e dischiudendosi all'infinita varietà delle forme possibili: dal diario al saggio. Si tratta di progetti di film che vogliono mostrare più che dimostrare, come direbbe Rossellini, esibire i dubbi, anziché le certezze, e il movimento tutt'altro che lineare di una ricerca in atto sulla problematicità del reale, che procede di pari passo con la problematicità del pensiero e dello sguardo che vi sono coinvolti. (*s.p.*)

Il piccolo dittatore

(El pequeño dictador)

Progetto di un soggetto cinematografico di Cesare Zavattini per un film satirico che potrebbe essere girato a colori e in cinemascope da un regista tipo Berlanga o Monicelli.

Scritto in collaborazione con: José Massip, José Hernández, Héctor García Mesa, Oscar Torres, Manuel Octavio Gómez, Mercedes Cortázar.

I

Ci troviamo in una grande sala cinematografica, nella Capitale di un paese latinoamericano che, come vedremo, potrebbe essere identificato con Cuba. Siamo, probabilmente, nel 1957.

Sullo schermo viene proiettato un tipico cinegiornale di regime. Il Capo dello Stato è costantemente presente. È un uomo di mezza età e di statura media, viso ordinario, espressione scaltra. È evidente che si pone davanti alla macchina da presa con un certo piacere e che parla come chi è solito ascoltare con compiacimento le proprie parole. Lo vediamo mentre inaugura una strada che porta il suo nome. Successivamente, riceve ambasciatori di vari paesi; passa in rassegna l'esercito; esamina le nuove armi in dotazione al corpo di polizia. Lo vediamo ancora all'Accademia della Storia, ricevuto come un membro ad honorem; in un canneto, cir-

condato dalle autorità, inaugura la raccolta (con un machete taglia la canna da zucchero in maniche di camicia, come se fosse un contadino, mentre gli altri lo applaudono). Ora tiene un discorso politico assicurando, con parole appassionate, che nel 1965 tutti i cittadini saranno ricchi. Dopo un breve istante di riflessione, tipico di chi ha preso una decisione assai nobile, dice che anche prima, nel 1964, tutti saranno ricchi. Alla fine, il cinegiornale mostra le rotative di un grande quotidiano. Il Capo dello Stato conferisce il premio per il miglior articolo dell'anno al Grande Giornalista, autore de *Il Cuore del Capo.*

Il Grande Giornalista, uomo alto e magro dall'aspetto servile, bacia commosso la decorazione che gli è stata applicata sul petto e offre la prima copia del giornale, che in quel momento sta uscendo dall'impressionante rotativa e che proprio in prima pagina esibisce un titolo a caratteri cubitali con un gigantesco ritratto del Capo dello Stato: «Questo è l'uomo!».

Quando il notiziario sta per concludersi, e la parola Fine occupa interamente lo schermo, nel silenzio generale risuona un fischio decisamente ostile. Immediatamente si accendono le luci e una serie di poliziotti inferociti si spargono in sala a cercare il responsabile di questa offesa al Capo dello Stato. C'è anche il Capo della Polizia in persona, un uomo poco più che trentenne dal volto crudele, che ordina di chiudere tutte le porte e di non far uscire nessuno prima di aver individuato il colpevole. Con prepotenza obbliga tutti gli spettatori, uno alla volta, a fischiare in modo da poter riconoscere l'autore del sacrilegio.

La polizia conduce questa indagine in diversi punti della sala. Di fronte a ogni poliziotto gli spettatori sono obbligati a eseguire gli ordini. Si sente così una enorme varietà di fischi. C'è uno spettatore talmente spaventato che non ce la fa: più volte esce aria dalle sue labbra senza alcun suono. Alla fine riesce a emetterne uno debolissimo e la polizia lo lascia libero.

D'un tratto, nel concerto musicale di fischi, che riempie la sala come un'orchestra di usignoli, risalta un lungo, potente e melodioso sibilo. A poco a poco questo gorgheggio magistrale, che sembra giungere da un canarino fuori del normale, s'impone sugli altri e, in breve, diventa l'unico. Tutti i presenti, inclusi i poliziotti, ascoltano affascinati l'autore dell'irresistibile fischio, un giovane dagli occhi ardenti e dal carattere estremamente simpatico. Questi indica con un segnale che il concerto sta per concludersi. Tutti, senza eccezione alcuna, stanno per applaudire, divertiti, entusiasmati, quando il giovane lancia un grido inaspettato e stridente: «Abbasso il dittatore!». I poliziotti, infuriati, si gettano su di lui.

II

Ci troviamo nel palazzo. Il Dittatore sta facendo il bagno. Nel momento in cui esce dalla vasca, il suo servo personale – vestito come i

maggiordomi degli aristocratici inglesi – inonda la stanza con una grande nube di borotalco. Il Dittatore, tossendo, cerca di uscire dal polverone, che quasi lo asfissia.

Nel lussuoso ufficio del Palazzo, il Dittatore ascolta le relazioni quotidiane dei suoi più stretti collaboratori. Il Generale Capo dell'Esercito gli presenta un quadro meraviglioso della realtà militare del paese. È un uomo che sorride continuamente, anche quando non ha motivo apparente per farlo. A un certo punto gli dà una lieve, fraterna manata sulle spalle, in modo da sollevare nuovamente una nube di borotalco, facendolo tossire. Nel frattempo non smette di sorridere per nessun motivo. Ora lo vediamo mostrare le diapositive scattate dall'aviazione agli imboscati nascosti sulle montagne. Ride con l'atteggiamento di chi vuole convincere il capo che si tratta di questioni prive di importanza: la potenza dell'esercito è tale che nessuno, neppure lontanamente, potrà anche solo pensare di opporvisi.

Nella stanza riservata alle proiezioni, il Dittatore e i suoi collaboratori guardano le diapositive. Inizialmente ci sono vedute generali delle montagne, poi ingrandimenti che mostrano, in maniera assurda, persino i dettagli più insignificanti. Cominciamo vedendo un gruppo di 30 imboscati su una collina. Senza smettere di sorridere, il Capo dell'Esercito sostiene che con un solo plotone di soldati potrà liquidarli in pochi giorni. Gli imboscati sono armati di vecchi fucili e di schioppi, portano la barba e i capelli lunghi e procedono a piedi scalzi, con vestiti malridotti. «Si capisce che sono nemici della patria», assicura il Grande Giornalista. Gli ingrandimenti successivi mostrano i volti di alcuni imboscati con barbe e capelli molto lunghi. «Incivili!», commenta qualcuno. «Non si radono mai e forse neppure si lavano».

In seguito si vede, ingrandito fino all'inverosimile, il dettaglio di una banana. «Non sanno neppure mangiare», è il commento del Ministro dell'Educazione. Sullo schermo diverse mani si allungano come per afferrare il pezzo di banana. Appaiono dettagli giganteschi dei nasi, occhi e bocche degli imboscati finché un piede scalzo, enorme, occupa tutta l'inquadratura, provocando il disgusto generale.

«Le loro armi non servono a niente», dice il Capo dell'Esercito senza smettere di sorridere. Sullo schermo appare un vecchio fucile del secolo scorso, di cui vengono inquadrati in successione dettagli sempre più macroscopici. Mentre la canna si va sempre più ingrandendo fino a occupare l'intero schermo, il Dittatore finisce per spaventarsi. Senza smettere di sorridere, il Capo dell'Esercito gli dice: «È solo un ingrandimento». Ma nel Dittatore insorgono inquietudine e sfiducia. Così ordina che sulle montagne venga inviata una consistente quantità di truppe, di carri armati e di aerei e che neppure un ribelle rimanga in vita.

Si accendono le luci. Il Grande Giornalista dichiara immediatamente di essere pronto a pubblicare la notizia che, nascosti sulle montagne, ci sono pochi individui miserabili, sudici, senza scarpe, nemici della patria e della famiglia, e che presto saranno fatti fuori dai valorosi soldati del governo. Ma il Dittatore lo interrompe dicendogli che non si può, che non si deve parlare delle montagne. «Fino a quando non dirò il contrario, questo è un paese senza montagne; per adesso, il nostro è un paese pianeggiante». «È un'idea geniale! Ci agevola le comunicazioni!», dice il Grande Giornalista.

Ora è il turno del Capo della Polizia. Informa con orgoglio che il giorno precedente, mentre veniva proiettato il cinegiornale ufficiale, qualcuno ha fischiato, e lui ha scoperto subito il colpevole, uno studente, che naturalmente è stato messo in carcere.

Il Dittatore mostra immediatamente un grande interesse per l'incidente e vuole sapere perché è stato fischiato. Il Capo della Polizia impallidisce, è molto imbarazzato, non ha il coraggio di dire quale è stata la causa del fischio. Ma il Dittatore insiste, e il Capo della Polizia rivela che il Dittatore è stato fischiato perché rimaneva antipatico allo studente.

Udendo le parole del Capo della Polizia, il Dittatore reagisce come se fosse stato raggiunto da una scarica elettrica: «Io, antipatico?», dice incredulo e stupito.

III

Il Dittatore si trova nella Direzione Centrale della Polizia, nella cella in cui è reclusa la persona che ha fischiato. Insieme al Dittatore vi sono il Capo della Polizia, altre autorità e il Grande Giornalista. Il Dittatore, iracondo, grida allo studente: «Perché? Perché? Voglio sapere perché ti sono antipatico».

Il giovane resta molto calmo, ha un'espressione bonaria e l'aria di chi dice le cose più tremende con candore, senza neppure rendersene conto. Afferma di non saper spiegare neppure a se stesso la ragione dell'antipatia e racconta che fin da bambino, quando guardava i cinegiornali, la faccia del Dittatore gli risultava fastidiosa. Una volta lo disse a suo padre, che subito gli dette una robusta manata. «Dov'è tuo padre?», chiede il Dittatore. «È morto», risponde il prigioniero.

Il Dittatore cambia tattica: adesso cerca di essere amabile, gentile, si siede a fianco del prigioniero e gli chiede con un tono commovente, dolce: «Perché ti rimango antipatico? Dimmelo, per favore... Sono forse brutto...? Il mio naso è senza difetti; i miei denti sono normali... Guarda (gli mostra i denti)... Dal punto di vista fisico sono in buone condizioni (esegue esercizi ginnici)... Sono robusto (si tocca i bicipiti)... Sono in salute... Forse è un'antipatia fisica?».

Blas Mora in *El joven rebelde* di Julío García Espinosa

«È difficile spiegarlo», risponde il prigioniero. «C'è qualcosa in lei che non mi piace... Ogni volta che vedo il suo ritratto, il fischio mi sgorga dalle viscere... Non posso evitarlo, che devo farci!».

Dittatore (patetico): *Ma perché? perché?*

Studente: *Non lo so, non lo so!*

Dittatore: *Pensaci, per favore, pensaci.*

(Lo studente ci pensa)

Dittatore: *Forse sono cattivo?*

Studente: *No, non è questo... Mi dispiace, lei mi rimane antipatico, non posso farci niente.*

(Il Dittatore perde le staffe, freneticamente afferra un giornale dalle mani del Grande Giornalista e lo sbatte con violenza in faccia allo studente).

Dittatore (gridando): *Guardi cosa dice questo giornale: sono amico dei presidenti, dei re... Non passa giorno che non riceva le visite degli ambasciatori delle potenze più grandi del mondo... Guardi, qui c'è la mia fotografia con gli ambasciatori, con le persone più importanti di questo paese... E lei, chi è?... che cosa si crede? Io le rimango antipatico, io che sono decorato da tutti i paesi! A lei, signor nessuno!... Ci mancava altro!* (isterico, rabbioso) *Voglio sapere perché sono antipatico!* (urlando).

Il Grande Giornalista si avvicina e dice al Dittatore: «In tutta l'isola c'è solo una persona che le è contraria. Vuole che scriva un editoriale contro di essa?».

Il Dittatore gli risponde quasi istericamente: «Ma io voglio che non ce ne sia neppure una! (rivolgendosi nuovamente ai poliziotti) Lo facciano parlare... Lo facciano parlare!».

Il Capo della Polizia fa un gesto al Dittatore per assicurargli che farà confessare lo studente. Comincia a torturarlo: dapprima gli fa il solletico, poi ricorre a metodi più brutali. Lo studente inizia a gridare in modo straziante, ma non parla. Il Dittatore dice che all'esterno si possono sentire le grida e ordina che tutti i poliziotti cantino a voce alta per coprirle.

Poi, rivolgendosi al Capo della Polizia, afferma: «L'individuo che ha fischiato è uno studente dell'università... Quello è il nido delle vipere: l'università... Si accerti se lì rimango antipatico agli studenti».

Il Dittatore esce dalla caserma. La scorta che lo accompagna canta a squarciagola e balla al ritmo del canto.

Nella caserma si continua a udire il coro dei poliziotti. Capiamo che la tortura dello studente sta proseguendo.

IV

Nell'università della capitale, in un grande anfiteatro di stile classico, si tiene una lezione di storia, alla presenza di numerosi studenti. Tra gli altri, si riconoscono diversi poliziotti che già abbiamo visto in precedenza e che fingono di essere studenti.

Il professore di storia sta dissertando sui momenti eroici della storia del paese, nomina i grandi eroi nazionali, e tra questi il più importante, che chiama «Apostolo». In quel preciso istante un poliziotto estrae un giornale e con aria indifferente mostra allo studente che gli sta accanto la prima pagina, in cui, come di consueto, appare l'effigie del Dittatore. Lo studente è infastidito per l'interruzione e, senza accorgersi delle intenzioni del poliziotto, quasi senza guardarlo, gli suggerisce severamente di continuare a seguire la lezione. Il poliziotto estrae un piccolo taccuino e prende nota.

In un altro punto dell'aula, un altro poliziotto elogia il Dittatore a voce bassa, parlando all'orecchio di un altro studente che, non sospettando di trovarsi davanti a un agente, manifesta tutto il suo odio. Allora il poliziotto, con un atteggiamento apparentemente amichevole, gli chiede nome e cognome e li annota sul suo taccuino. Un altro poliziotto, mentre mostra un ritratto del Dittatore a un altro studente, commenta: «Che sorriso, eh!». Lo studente reagisce in modo ostile, e l'agente gli domanda come si chiama per schedarlo di nascosto sul solito taccuino.

Mentre prosegue l'indagine dei poliziotti, il professore pronuncia solennemente, di fronte agli studenti attenti ed entusiasti, i nomi celebri degli uomini che hanno lottato e vissuto in nome della libertà e del bene dell'uma-

nità: Bolívar, Lincoln, Garibaldi. In quell'istante un poliziotto grida a voce alta il nome del Dittatore, provocando un tumulto generale. Gli studenti, furiosi, balzano in piedi, mentre i poliziotti annotano, freneticamente, sempre più nomi sui loro taccuini.

V

Il Dittatore è sdraiato su un letto maestoso che brilla perché è d'oro. Sulla spalliera vi sono raggi diffusi, come fosse un'immagine dello Spirito Santo. Il Dittatore parla al suo telefono d'oro dalla sua camera d'oro. Ha una borsa di ghiaccio in testa; parla con il Capo della Polizia a cui domanda se il giovane del fischio ha parlato. Nel frattempo arriva il suo medico curante che subito gli sente il polso. Il Capo della Polizia informa il Dittatore che lo studente non ha parlato. Il Dittatore, irritato, attacca il ricevitore. Si lamenta con il medico di avere un forte dolore di testa e di non riuscire a dormire perché è pieno di preoccupazioni.

Il medico, quasi tra sé e sé, dice che il Dittatore non dovrebbe soffrire di insonnia in un letto d'oro, bello come quello. Con il suo martelletto, assesta un colpo sul ginocchio del Dittatore e dopo, di nascosto, colpisce il letto, che, essendo d'oro, emette un acuto suono metallico.

In quel momento appare la Prima Donna, la moglie del Dittatore, che lo accarezza con affetto cercando di alleviargli il dolore. Intanto il medico dice che il Dittatore ha una salute di ferro, ma che necessita di riposo e dovrebbe andare nelle sue proprietà. Il Dittatore appare di nuovo molto agitato e nervoso. Prende il telefono d'oro e chiama il Capo della Polizia.

Dittatore: *Ha già parlato quello del fischio?*

(Dall'altro capo, il Capo della Polizia avvicina il telefono al torturato, che urla)

Capo della Polizia: *Non parla.*

Dittatore: *Arresta gli studenti.*

Capo della Polizia: *Quanti?*

Dittatore: *Tutti!*

Capo della Polizia: *Non ci sono abbastanza carceri!*

Dittatore: *Allora arrestane metà!*

In quell'istante arriva il domestico e avverte che la proiezione è pronta, che il Capo dell'Esercito ha preparato tutto. Il Dittatore si alza e corre in camicia da notte fino alla sala di proiezione, dove lo aspetta il Capo dell'Esercito, ridendo come di consueto. Vi sono anche il Grande Giornalista, alcuni militari e dei ministri.

Nel frattempo il medico, con cautela, si stende sul letto d'oro, che brilla come fosse di fuoco, e si addormenta profondamente.

In sala di proiezione il Capo dell'Esercito, senza smettere di sorridere, ordina all'operatore di cominciare a proiettare l'ultimo film sulle ope-

razioni militari nelle montagne. Vediamo sul volto del Dittatore un'espressione di disgusto e nel Capo dell'Esercito un sorriso imbarazzato. Per errore si comincia a proiettare un film pornografico. Il Dittatore trasforma il disgusto iniziale in entusiastico interesse.

Ora, senza interruzioni, subito dopo l'ultimo fotogramma della pellicola pornografica, inizia il film sulle operazioni militari nelle montagne.

All'inizio si scorge una veduta generale della regione; poi, probabilmente grazie all'impiego di lenti potentissime, si vedono dettagli della vita misera dei contadini: le loro capanne, i bambini con gli enormi ventri gonfi, le donne prematuramente invecchiate. Il Grande Giornalista commenta: «Degenerati!». E, guardando di sbieco il Dittatore, poiché sa che questi lo ascolta, aggiunge: «Tolgono il cibo ai loro figli per darlo agli imboscati».

Immediatamente appare sullo schermo un gruppo di contadini che fuggono impauriti: le bombe degli aerei stanno cadendo su di loro. Si vedono le bombe, enormi, potenti e, dopo una grande esplosione, una capanna che va in pezzi, il volto spaventato di una donna, il bestiame che fugge, un bambino che piange. Il Capo dell'Esercito, senza smettere di sorridere, ma con fare sprezzante, informa il Dittatore che tutte queste persone bombardate sono alleate dei ribelli e che, perciò, sono nemiche della pace e della democrazia.

Nel frattempo sullo schermo continuano a succedersi scene di distruzione e di terrore. A un certo punto vediamo i ribelli avvicinarsi ai contadini, nel tentativo di aiutarli. Il Grande Giornalista, senza più riuscire a frenarsi, esclama indignato: «Scriverò un editoriale contro i contadini!». Sullo schermo si continuano a vedere le bombe che cadono.

Il Dittatore è soddisfatto. Si complimenta col Capo dell'Esercito per l'efficienza dell'aeronautica, gli passa fraternamente un braccio attorno alle spalle e gli chiede se può andare a riposarsi tranquillamente nel suo podere. Il Capo dell'Esercito, sorridendo, gli dice di andare, di non preoccuparsi, che nessuno gli darà fastidio. Il Dittatore si sente felice.

VI

L'immensità bucolica della campagna. Una comitiva passeggia a cavallo per le enormi proprietà. È composta dal Dittatore, sua moglie, i suoi figli, i suoi collaboratori più stretti (il Capo dell'Esercito, il Capo della Polizia, il Grande Giornalista, ecc., ecc.), e da ricchi signori, grandi latifondisti. Questa processione è seguita da vicino da una seconda comitiva formata da possidenti, lacchè, agenti segreti travestiti da contadini e cani di ogni razza.

Ripetutamente il corteo a cavallo s'imbatte in innumerevoli cartelli che indicano in inglese e spagnolo la presenza di estese proprietà pri-

vate: United Fruit, Compañía Azucarera, Cuban Trading, ecc., ecc. Alcune di queste immense terre sono coltivate a canna da zucchero, altre sono incolte.

La comitiva si ferma in un luogo adatto per un picnic. Tutti sono allegri, felici. Nel cielo gli uccelli volano poeticamente mentre gli agenti segreti e i soldati sorvegliano, silenziosi, i dintorni.

Il picnic si avvale di tutte le comodità e i comfort della città. I domestici, abbigliati con il vestito da cerimonia, servono piatti variegati e squisiti. Si fumano sigari enormi e costosi. Pigre nuvolette di fumo salgono verso il cielo. Tutto sembra idilliaco.

Un latifondista si avvicina al Dittatore per presentargli il figlio. «Mio figlio è tornato dall'estero», gli dice. «Piacere», risponde il Dittatore. Ma ecco che il giovane biascica parole strane, incomprensibili, qualcosa di simile all'inglese. Il Dittatore fa finta di capirlo. Un altro proprietario gli si avvicina dicendogli con orgoglio: «Mio figlio non parla spagnolo». In effetti il ragazzo, vestito all'europea, mastica una lingua simile al francese. «L'ho mandato a studiare in Europa», chiarisce il proprietario.

Subito inizia uno show campestre. I sorveglianti obbligano un gruppo di contadini a ballare e a ridere per forza. I contadini danzano, ma senza entusiasmo, senza volontà. Il ballo diventa fiacco e la musica acquista una tonalità funerea. Allora i sorveglianti li colpiscono e la danza riprende con un ritmo più accelerato. Il Grande Giornalista fa in modo che si scattino fotografie dei contadini che, con i vigilanti alle costole, sono costretti a sorridere. Il Dittatore gli dice: «Non sembrano un po' troppo malinconici per pubblicare la loro foto?». Il Grande Giornalista gli risponde: «Non si preoccupi, la pubblicheremo a colori, così faranno un più bell'effetto».

A un certo punto, i contadini vengono sostituiti da ballerini professionisti travestiti da contadini, con machete, sombreri, *guayaberas* e tutto il resto. Durante il picnic vengono scattate numerose foto. La Prima Donna ne approfitta per distribuire soldi ai presenti. Il Dittatore si fa ritrarre in varie occasioni insieme alla famiglia, con una macchina Polaris. Confronta le diverse fotografie e sceglie quella che giudica più adatta all'album familiare.

Mentre la festa continua, il Dittatore e la moglie si allontanano, romanticamente abbracciati, e raggiungono un promontorio dove si scorge l'immensa estensione delle terre, per lo più incolte e abbandonate. Le farfalle e gli uccelli volano d'intorno.

Prima Donna (romantica): *Qui deve rimanere così per sempre! È talmente poetico e vogliono cambiarlo, seminare pomodori, fagioli, riso e tutte quelle cose volgari mentre qui c'è tanta, tanta poesia!*

Dittatore (commosso): *Ti giuro che finché il potere sarà mio, sempre difenderò questa poesia.*

Héctor García Mesa

(I due si abbracciano, lei lo bacia. Ma subito lui si allontana)

Dittatore (preoccupato, risentito): *Vorrei sapere perché sono antipatico!*

In quel momento un soldato dà, in segreto, una notizia a un tenente; il tenente, preoccupato, la trasmette a un capitano; questi, ancora più preoccupato, la trasmette al Generale Capo dell'Esercito. Nessuno ha il coraggio di portare la notizia al Dittatore. Per decidere chi debba adempiere questo dovere il tenente fa il gioco del fazzoletto. Però bara perché in entrambe le mani nasconde un fazzoletto. Il Capo dell'Esercito, dopo aver indugiato per scegliere la mano, si accorge che tocca a lui informare il Dittatore.

Il Capo dell'Esercito si avvicina al Dittatore ridendo a squarciagola, in modo quasi isterico e, con parole interrotte dal riso, gli dice: «I ribelli hanno abbandonato le montagne e avanzano in pianura». Posto di fronte allo stupore del Dittatore, aggiunge immediatamente, senza smettere di ridere in modo isterico e nervoso, e con un ottimismo forzato: «Non si preoccupi, abbiamo il treno blindato!»

VII

Nel palazzo, il Dittatore e i Generali sono inginocchiati vicino a un treno blindato in miniatura. Il trenino gira, vi sono soldati, cannoni e mitragliatrici giocattolo.

Primo Generale: *Ci servono cinquecento galloni di benzina.*

Dittatore: *Mille!*

Secondo Generale: *Ci metteremo venti cannoni.*

Dittatore: *Quaranta!*

Terzo Generale: *Avrà cento mitragliatrici.*

Dittatore: *Duecento!*

Il colloquio termina. I generali, soddisfatti e convinti dell'invincibilità del treno blindato, se ne vanno mentre il Dittatore rimane solo con il trenino, in un atteggiamento profondamente riflessivo, interrotto dall'arrivo della moglie, che ha l'album di famiglia sotto il braccio. La donna si siede amorevolmente al suo fianco e gli mostra l'album, dove, oltre alle ultime fotografie scattate durante il picnic, ve ne sono altre sulla vita del Dittatore, dalla nascita ad oggi.

Subito il Dittatore lascia l'album e chiama il Capo della Polizia.

Dittatore: *Ha parlato?*

Capo della Polizia: *Lei crede agli spiriti?*

Dittatore: *Sì.*

Capo della Polizia: *Forse un occultista potrà farlo parlare.*

Dittatore: *E lei non può?*

Capo della Polizia: *No, perché è morto.*

Dittatore: *Non ha detto niente prima di morire?*

Capo della Polizia: *Neppure una parola.*

Amareggiato il Dittatore, attacca il ricevitore. Passeggia per un po' davanti al trenino, poi, d'un tratto, chiama il servo.

Dittatore: *Quante valigie abbiamo?*

Servo: *Trenta.*

Dittatore: *Preparane altre trenta.*

VIII

Un grande studio della Televisione pieno di accessori, fotografi, Generali, personalità, adulatori e giornalisti (tra i quali non manca il Grande Giornalista).

Il Dittatore si prepara a pronunciare un importante discorso. È allegro, fiducioso, ma in maniera esagerata, artificiosa. Inizia affermando che il paese attraversa un momento di pace, di tranquillità. Lui stesso ha avuto modo di accorgersene il giorno prima in campagna, durante un picnic, vedendo i contadini che ballavano, ridevano e cantavano. Ha constatato con i propri occhi la felicità, la prosperità e l'immensa poesia che contraddistinguono la campagna del paese. E se c'è qualcuno che ne dubita, farà vedere un film in cui si dimostra che questo è il paese più felice della terra.

Sugli schermi della televisione si comincia a vedere il film annunciato dal Dittatore. Per primo, appare un personaggio comico che dice: «Sono molto tranquillo». Poi un grande ballo in un luogo lussuoso. Un gruppo di donne eleganti e bellissime dicono: «Siamo contente». Quindi si vede un uomo anziano che dorme placidamente. La voce del Dittatore commenta: «Se non ci fosse tranquillità, questo signore non dormirebbe». Subito dopo vengono mostrati un gran Casinò e un gruppo di stranieri

che puntano forti somme di denaro attorno a una roulette. Commento del Dittatore: «Se non ci fosse tranquillità, non giocherebbero». Ora si vede un turista abbigliato in modo grottesco, che cammina in città. Commento del Dittatore: «Grazie alla tranquillità di cui godiamo, i turisti hanno finalmente compreso l'autentico spirito del nostro paese». In quel momento, sullo schermo della televisione, si scorge lo stesso turista fissare quasi in stato di ipnosi le opulente curve di una stupenda donna locale, che gli è passata accanto.

Il film è finito e il Dittatore riallaccia i fili del discorso affermando: «Certo, ci sono criminali che hanno fatto alla gente promesse assurde, che non potranno mai realizzare. Criminali che sono contrari a quanto di più sacro ha creato Dio: la proprietà privata! Tuttavia vi prometto che questi criminali saranno spazzati via in questa stessa settimana e che nessuno sentirà più parlare di loro. L'esercito garantirà la tranquillità del paese, ed è per questo che tutti i cittadini devono essergli grati (il Grande Giornalista applaude ogni frase del Dittatore che considera importante e geniale, seguito automaticamente da tutti gli astanti). La gente potrà dedicarsi alla sua vita abituale – continua il Dittatore – al suo lavoro, in questa bella atmosfera di concordia e di pace, che persino gli stranieri ci invidiano».

In quell'istante si ode il rumore di una tremenda esplosione, avvenuta in un punto della città vicino allo studio. Il risultato è un'immane confusione: chi prima applaudiva, adesso fugge velocemente. Il Dittatore ha la faccia spaventata. La Prima Donna è svenuta. Il Capo dell'Esercito, sorridendo ad ogni costo ottimisticamente, dice al Dittatore di non preoccuparsi, il pericolo non è grave. Invece il Grande Giornalista gli consiglia, per il bene della patria, di pensare alla sua sicurezza personale. Il Dittatore afferma con fermezza: «No!». Mai fuggirà, in nessun caso abbandonerà la sua gente nelle mani degli imboscati. Piuttosto preferisce spararsi un colpo alla testa con il suo revolver, che per qualche motivo ha sempre un colpo in canna.

IX

Il Dittatore sta ultimando i preparativi per la fuga insieme alla moglie e ai figli. Sono attenti al più piccolo segnale di allarme. Si esercitano in modo disciplinato. Vanno a letto. Proprio allora il domestico fa suonare un campanello. Tutti saltano giù. Il Dittatore, rispettando i movimenti segnati in un piano, come un grande trasformista, spicca un salto e ricade con precisione dentro un paio di scarpe. Poi, sfruttando ogni movimento, con la rapidità di un acrobata, si infila dentro un paio di pantaloni, quindi dentro un sacco e così via.

Il domestico controlla il tempo impiegato con un cronometro.

satira aguda a una época pasada

con RAQUEL REVUELTA
y ALFREDO PEROJO
director JULIO GARCIA ESPINOSA

La pubblicità di *Cuba baila* nel n. 4 di «Cine cubano», 1960

Quando il Dittatore e la sua famiglia sono completamente vestiti, scendono dentro un tubo di quelli che usano i vigili del fuoco e finiscono in un'automobile che immediatamente copre la distanza che li separa dall'aeroporto. Contemporaneamente, attraverso marchingegni meccanici ingegnosissimi, i bagagli vengono tirati fuori dagli armadi e trasportati all'aeroporto. Il domestico, che sta calcolando i tempi dell'esercitazione, afferma deluso che hanno impiegato cinque minuti e che se non riusciranno in quattro potranno cadere nelle mani del nemico.

È necessario ripetere la prova. Ma prima il Dittatore parla al telefono con la caserma centrale e chiede se il treno blindato è già partito per affrontare i ribelli. Lo informano che stanno ancora ultimando i preparativi, ma che in pochissimo tempo tutto sarà pronto. Preso da frenesia, il Dittatore insulta, minaccia, ingiuria, e alla fine sbatte il telefono a terra. Subito si prepara per proseguire l'esperimento di fuga.

In quel momento arriva il Capo della Polizia. Suggerisce un nuovo piano che, pur essendo più lento nella realizzazione, risulta più sicuro perché impedirà a chiunque di riconoscere il Dittatore nel suo viaggio verso l'aeroporto. Si tratta di usare un carro funebre, che è lo strumento perfetto per occultare una fuga. Naturalmente – precisa il Capo della Polizia – c'è bisogno di un carro funebre molto povero, perché con i tempi che corrono uno di lusso costituirebbe un pericolo.

Mettendo in atto questo nuovo piano, il Dittatore attraversa la città

in un carro funebre. Durante il tragitto ha l'opportunità di spiare la povertà del paese, la miseria delle case e delle persone. Succede però che il suo carro funebre si scontri con un altro carro funebre. Gli autisti, furibondi, scendono per discutere. Quando ritornano sui rispettivi carri, si crea confusione e ciascuno entra in quello sbagliato. In questo modo il carro con a bordo il morto si dirige verso l'aeroporto e quello con il Dittatore verso il cimitero. All'aeroporto, il Capo della Polizia è sorpreso per il fatto di trovare un morto, anziché il Dittatore. Al cimitero, il Dittatore esce dalla bara e chiede se è già arrivato all'aeroporto. L'autista, stupefatto, ammutolisce. I parenti del defunto si allontanano di corsa e il Dittatore rimane solo, fra le tombe, senza sapere che fare. Giunge allora il Capo della Polizia, tutto commosso. Il Dittatore si slancia tra le sue braccia e questi, emozionatissimo, gli dà la grande notizia: «Il treno blindato è già partito per combattere i ribelli».

X

Festa dell'ultimo dell'anno. Il Dittatore si veste lussuosamente e si guarda allo specchio in modo narcisistico. Anche la moglie si fa bella per la festa. Il Dittatore si mantiene in contatto telefonico con il treno blindato. Ascolta attraverso un auricolare il rumore del treno in movimento e una voce lo informa che sta andando tutto bene. Adesso è più sereno.

La festa è cominciata. Gli ambasciatori e gli ospiti illustri si comportano con il Dittatore come se tutto procedesse normalmente, come se tutto fosse meraviglioso e tranquillo. Trovandosi tra un gruppetto di ambasciatori ed eminenti personalità, il Dittatore dà volutamente il via a una conversazione, chiedendo all'Ambasciatore di una Potenza Importante: «Che ne pensa della giustizia?». Subito comincia un dialogo estremamente banale e il Dittatore ne approfitta per abbandonare il lussuoso salone e dirigersi verso il proprio ufficio.

Qui trova la moglie intenta ad osservare, su un minuscolo schermo televisivo, la situazione del treno blindato. Anche il Dittatore si mette a guardare il treno, onnipotente, formidabile, che marcia maestosamente attraverso il bel paesaggio campestre. Dentro il treno i soldati, fiduciosi, cantano con allegria. La moglie del Dittatore, in estasi, esclama: «Oh, che bello, cantano, cantano!».

Il Dittatore fa ritorno nel lussuoso salone entrando da un'altra porta. Si avvicina a un nuovo gruppetto di ambasciatori e di eminenti personalità che si comportano nei suoi confronti come se tutto procedesse normalmente, come se tutto fosse meraviglioso e calmo. Ma egli non è completamente sereno. Poco dopo si rivolge a una eminente personalità chiedendole: «Che ne pensa della democrazia?». Immediatamente comincia una conversazione come quella precedente, banale e ricca di luoghi co-

muni, e il Dittatore ne approfitta per abbandonare rapidamente il salone da un porta diversa.

Nel suo ufficio la moglie esclama euforica: «Ballano, ballano!». Sul piccolo schermo della televisione si vedono, effettivamente, i soldati del treno blindato danzare allegramente.

Il Dittatore torna tra le eminenti personalità e gli ambasciatori, entrando nel salone da un'altra parte. Subito dopo la moglie apre, di nascosto, una delle innumerevoli porte e lo chiama senza che nessuno se ne accorga. Quando il Dittatore chiede a un ambasciatore: «Che ne pensa della pace?» ricomincia una conversazione superficiale e idiota come le precedenti, che gli offre nuovamente l'opportunità di andarsene.

Giunto nel suo ufficio la moglie, un po' nervosa, gli dice: «I ribelli, i ribelli!». Sul piccolo schermo adesso si svolge una terribile battaglia. Il treno spara in maniera terrificante, con tutte le armi a disposizione, ed è, a sua volta, attaccato dai ribelli armati in maniera inadeguata. Tutto sembra indicare che il treno sta per vincere. Il Dittatore e la Prima Donna sono entusiasti. Ma, all'improvviso, accade qualcosa di imprevisto: i ribelli attaccano il treno da tutte le parti e in un momento gli danno fuoco, distruggendolo. Poi si mettono a ballare allegri e vittoriosi attorno ad esso, cantando: «Alla capitale.... alla capitale!».

Il Dittatore, tragicamente oppresso, disperato, torna nel salone dove gli ambasciatori e le eminenti personalità si comportano come se tutto procedesse ordinatamente, come se tutto fosse meraviglioso e tranquillo. Si dirige verso l'Ambasciatore della Grande Potenza (che è un tipo colorito, biondo, di lingua inglese).

Dittatore (disperato, all'Ambasciatore): *Se non mi dà la bomba atomica i miei nemici vinceranno!*

Ambasciatore (cerimonioso): *...Ma la bomba atomica è cosa molto delicata.*

Dittatore (supplicante): *Me ne dia una sola anche se piccolina.*

Ambasciatore: *Dovrò scrivere al mio Governo.*

Dittatore (indignato): *Ma che scrivere! Che la mandino subito!*

Ambasciatore: *Mi dispiace, devo consultare il mio Governo.*

Dittatore (di nuovo supplicante): *Guardi che con una piccolina posso far saltare in aria tutta la montagna!*

L'Ambasciatore si stringe nelle spalle e il Dittatore, comprendendo che non c'è niente da fare, si allontana. Ora chiama con il telefono d'oro il suo collega, il Dittatore del Paese Vicino. Gli annuncia che fuggirà e che lo aspetti. Ma questi si dimostra intransigente: la fuga del Dittatore è una vergogna per tutti i Dittatori della terra.

Intanto la Prima Donna, facendo le valigie, confida alla sua Migliore Amica che dovrà andarsene e che le piacerebbe andare in esilio a Venezia, perché è una città molto romantica. Suggerisce anche la Spagna.

Joris Ivens nella copertina del n. 3 di «Cine cubano» (1960) e
Wember Bros, interprete di *El joven rebelde*, nella copertina del n. 5

Ma la sua Migliore Amica la avverte che è meglio di no, lì la situazione può mutare da un momento all'altro.

Frattanto il Dittatore cerca di convincere il suo collega, il Dittatore del Paese Vicino. E, dal momento che questi non si lascia commuovere, chiama in aiuto i propri figli più piccoli affinché lo implorino. Ma non c'è niente da fare. Allora informa il collega che tra i suoi bagagli vi sono tanti milioni di dollari e molte reliquie napoleoniche. Sentendo le parole reliquie napoleoniche, il Dittatore del Paese Vicino acconsente immediatamente.

Preparativi per la fuga, più volte sperimentata.

Nel grande salone, gli ambasciatori e le eminenti personalità continuano a parlare meccanicamente, banalmente, in un modo assurdo e idiota, degli argomenti introdotti dal Dittatore.

XI

All'aeroporto il Dittatore s'imbatte negli individui più diversi che aderiscono al suo regime: plutocrati, alti militari, grandi giornalisti, ecc. ecc. Sono arrivati prima di lui e sono travestiti nei modi più inverosimili: da vigili del fuoco, da donne, da sciuscià, ecc. ecc. Sorpreso, il Dittatore chiede al Grande Giornalista: «Come è possibile che siano arrivati prima di me?». E quello risponde: «Da tre anni ci stiamo preparando... Nel tempo libero, sa?... Nei fine settimana... Non abbiamo mica sottratto tempo al nostro lavoro».

All'aeroporto il problema è che c'è un solo aereo e i posti non bastano per tutti. Un gruppo numeroso di persone circonda il Dittatore implorandolo di prenderle a bordo. Subito gli si avvicina uno sbirro, che gli dice in modo commovente: «Mi porti, io ne ho ucciso uno». Rapidamente, si fa avanti un altro: «Io ne ho uccisi tre». E un altro: «Io quattro». E un altro ancora: «Io dieci».

Allontanandosi da questo gruppo, il Dittatore incontra il Generale Capo dell'Esercito che ride tristemente. Emozionato, lo insignisce di una medaglia dicendogli: «Tu sei il più valido di tutti». Il Capo dell'Esercito è commosso. Il Dittatore: «Tu avrai l'onore di sostituirmi».

Ora il Dittatore sta per salire sull'aereo, camminando all'indietro. «Pur in questa situazione, dice, non sono capace di voltare le spalle alla mia gente». All'altezza del portello, si imbatte nel Grande Giornalista. Resta solo un posto libero, che può essere occupato dal Grande Giornalista o dalla ingombrante valigia con le reliquie napoleoniche. Allora il Dittatore prende dalla mano del figlio una palla e la getta lontano, dicendo al Grande Giornalista: «Per favore, riportamela». Servile, come al solito, il Grande Giornalista corre a cercare la palla mentre il Dittatore ne approfitta per salire velocemente sull'aereo con l'ingombrante valigia e chiudere il portello dietro di sé con un colpo secco.

Il Grande Giornalista è stupefatto. I motori dell'aereo, che sta per decollare, sono accesi. All'ultimo momento, il Dittatore si affaccia dal portello dicendo: «Non preoccuparti, tornerò... tornerò... preparami l'accoglienza».

L'aereo parte. Il Grande Giornalista lo guarda allontanarsi in cielo con una stupida espressione di sorpresa, tenendo in mano la palla del figlio del Dittatore.

(Traduzione di David Bruni)

L'Avana oggi

(Habana, hoy)

4 dicembre 1959

Bisogna girare un film che sia crudo, sincero, ma allo stesso tempo artisticamente efficace. Un'Avana forte, pittoresca e rivoluzionaria, in cui si fondono la storia, il presente e si presagisce l'avvenire. Il film deve far sì che gli uomini di tutte le nazioni desiderino venire qui. Che la gente pensi che l'Avana è molto forte, che i suoi abitanti sono felici.

Può essere un film composto da episodi della durata di 1, 2 o 3 minuti soltanto. Temi che io includerei in questo soggetto sulla città:
Fidel durante un discorso (che può essere ai bambini). Subito dopo mostrerei il *Tropicana*[1], il suo lusso esterno: forse un'intervista dinamica con una ballerina, con un turista di passaggio, e con il cameriere più vecchio.
Dal *Tropicana* passerei al quartiere *Las Yaguas.*
Il *Country Club Park.*
Le case popolari dell'INAV – i suoi progetti di espansione.
I quartieri malfamati. Strade stile Miami. La piazza della Cattedrale.
Bambini bianchi, neri, mulatti e meticci[2] che giocano a *baseball.*
Una ragazza povera che canta assieme alla radio mentre pulisce il portone della sua casa.
Un gruppo di rivoluzionari durante una lezione di alfabetizzazione o di indottrinamento rivoluzionario.
I tribunali di giustizia.
L'ospedale – la maternità e l'ospedale municipale.
Il Cimitero. Due tombe. Le automobili che passano tra i pedoni visti dall'automobile su cui è stata collocata la cinepresa. Le tombe ricche e le tombe povere, al centro dell'Avana.
Dal cimitero passerei alla maternità.
Il commissariato di polizia.
Riprese di 1 o 5 minuti, a seconda dell'"avanità" dell'argomento.
La stazione degli autobus. Quelli che dormono in attesa della partenza dell'autobus, o di qualcuno, o perché non hanno un altro posto dove andare...
Fare delle interviste brevi: Lei chi è? Dove va? Perché? Fare in modo che si senta la vita delle persone semplici.
Un pronto soccorso. Arriva la vittima di un incidente.
Il commissariato di polizia. Una telefonata e parte una pattuglia.
Un grande giornale: «Revolución». Non ci interessa il capo o il Direttore, bensì il momento in cui arriva una notizia importante, l'entusiasmo, l'impegno collettivo.
Uno o due minuti dedicati al film che sta girando l'ICAIC. Il cinema che fiorisce in un paese che sta ricominciando da capo.
Un gruppo di persone che ascoltano Fidel in televisione.
Su questa falsariga raccogliere tutti gli aneddoti, tutti i luoghi comuni, tipicamente nazionali o locali, qualsiasi cosa rifletta la realtà dell'Avana, i suoi costumi.

---

1. Il più noto locale notturno dell'Avana (*ndt*).
2. Nell'originale si legge «chinos». «Chino», a Cuba, indica il discendente da un nero e da una mulatta, o da un mulatto e da una nera (*ndt*).

Ecco, abbiamo tutto questo materiale in mano. Tuttavia, sarebbe sbagliato, sarebbe imprudente uscire a girare, con la cinepresa in mano, senza avere prima un'idea elementare, panoramica, del sentimento che deve informare tutto questo materiale. Questo materiale amorfo deve adeguarsi alla forma che dobbiamo aver intuito previamente, al termine di un'attenta riflessione. Non bisogna aspettarsi dei miracoli dal mero montaggio. È necessario aver definito bene l'idea centrale del film: ciò che si vuole mettere in risalto, ciò che in definitiva gli darà coesione, senso, ciò che percepiranno gli spettatori. Forse faremo delle riprese di un ospedale che dopo scarteremo.

[...] In un progetto come questo, non è necessario elaborare minuziosamente una sceneggiatura, ma sarebbe avventato cominciare a girare senza avere perfettamente chiarito quali principi etici, estetici e rivoluzionari dovranno informare il film e dargli unità. È imprescindibile un'idea generale che ci serva da stimolo e da parametro selettivo. Infatti, l'elemento interiore, il senso del film, è più importante di ogni altra cosa.

Il modo migliore di realizzare questo progetto è il più diretto, il più semplice, quello che riesce a penetrare più a fondo, allo stesso tempo, nella realtà di Cuba e dell'Avana. [...]

dicembre 1959 [il giorno non è specificato]

Tutte queste situazioni, queste interviste, queste realtà della vita quotidiana, si possono riprendere con la massima onestà, senza nessuna alterazione. Sempre risponderanno alla realtà; non dobbiamo adulterare niente. L'avventura, la spontaneità sono cose meravigliose, le migliori. Uscire fuori con la cinepresa e l'automobile e cercare. Però non si riesce ad avere sempre fortuna la prima volta. È giusto, naturale, far ripetere le cose più tipiche con estrema precisione. È vero che spesso le cose, a furia di ripetersi, perdono la loro freschezza, ma non sempre è così. A volte, infatti, c'è una certa apprensione all'inizio. Soprattutto è necessario avere parecchia pazienza e stare molto attenti. È lecito ripetere.

Faremo vedere come era Cuba prima, come è adesso e come sarà in futuro. Faremo vedere la presenza di una volontà, di un anelito di miglioramento e di giustizia.

Quando affronteremo il tema della stampa sensazionalista, mostreremo come questa deforma le realtà nazionali.

Una partita di domino: il suono meraviglioso delle tessere.

Sarà un film di impressioni superficiali, meno superficiali e profonde.

Intervisteremo una ragazza "di vita" per sapere cosa ne pensa della rivoluzione: da quale paese viene? Com'è il suo paese? Perché è venuta all'Avana? Intervisteremo dieci ragazze e sceglieremo le risposte di una sola.

Una chiesa. Accendiamo la cinepresa e guardiamo sfilare la gente che passa. Gli atteggiamenti differenti. Ascoltiamo quello che dicono. Dopo passiamo al *Tropicana.*

Il film lo divideremo in ambienti, seguendo, in ordine cronologico, le ore del giorno. A grandi linee, mostriamo questi ambienti: bambini, donne, uomini, con la struttura morale che conosciamo, che abbiamo dentro di noi...

Questa struttura del film, che dà un senso morale, deve però permetterci una massima libertà. Quando si introduce un personaggio, si limita molto questa libertà.

Per le riprese prediligo il sabato, perché non è solo un giorno normale di lavoro, ma anche la vigilia di un giorno di riposo, di amore, di libertà. Un giorno è una porzione di tempo infinita che ci può consentire di girare perfino un film di 24 ore, se sappiamo chiaramente qual è il nostro obiettivo.

Abbiamo una città, che è un campo illimitato. Possiamo cominciare il film da un elicottero, dall'alto. Come se stessimo esaminando la carta geografica dell'Avana. Ogni punto indicato sulla cartina diviene così un modo per invitare lo spettatore, per suggerirgli di venire a conoscerlo.

Ci serviremo di 3 o 4 documentaristi. Una mattina li mandiamo a riprendere l'Avana con la loro cinepresa. Ordiniamo a ciascuno di filmare tutte le cose importanti e significative che vedono. Le "inchieste" rappresentano un altro aspetto di questa poetica. È indubbio che camminando per strada si trovino delle cose interessanti, cariche di significato storico. Pertanto, lavoreremo in due direzioni:

1 Seguendo sia l'idea formata a priori (un soggetto)
2 Sia ciò che appare casualmente (rispetto alle nostre intenzioni).

Nei quartieri malfamati dobbiamo rimanere a lungo vicino ai meticci che vendono chincaglierie. Naturalmente il regista, che controlla la cinepresa, non deve riprendere solo questo, ma anche tutto ciò che succede lì intorno, e che reclami la sua attenzione.

Un uomo esce a fare una passeggiata per la città un mattino, con la sua macchina da presa sulle spalle: ha visto qualcosa e lo filma con la massima libertà e naturalezza.

Il racconto non ha la forza di un documentario. Proiettando il nostro film-documentario diremo più o meno così:

«Signori, un operatore ha passeggiato per una settimana per la città dell'Avana ed ecco ciò che ha visto...». Possiamo ricorrere anche a una voce che annuncia, semplicemente: «Questa è L'Avana». L'itinerario si

Da un reportage fotografico di Chris Marker su Cuba, pubblicato nel n. 4
di «Cine cubano», 1960

può dividere in sequenze temporali, o a seconda delle attività; oppure in mattino, pomeriggio e notte, o: il lavoro, lo studio, il piacere.

Abbiamo fatto un film-inchiesta in Italia, per la televisione, con Mario Soldati, che ne è stato anche il regista e l'intervistatore[3]. Siamo stati una settimana a discutere il taglio definitivo che gli avremmo dato. Il nostro argomento era: «L'Italia che legge». Ci chiedevamo come avremmo potuto realizzarlo. Abbiamo deciso di attraversare tutto il paese: cosa si legge nelle case, in strada, nelle biblioteche, nei parchi, negli autobus? Domandavamo a varie persone: Lei che legge? Perché lei non legge?.

Per girare il nostro film, dobbiamo avere presente sempre queste domande: lei che ne pensa della rivoluzione? Qual è la relazione tra questo evento e la rivoluzione? Come è percepita la rivoluzione da questo ambiente, da questa gente, da questo individuo, da questa organizzazione? [...]

In quanto europeo, da un film sull'Avana non voglio essere informato solo degli eventi esterni di due anni fa; voglio anche sentire che cosa è successo qui dopo un avvenimento così significativo come la rivoluzione: quello che è cambiato, cosa c'è di nuovo. Non mi interesserebbe un film che non mi mostrasse l'attualità della rivoluzione.

Devo vedere, come un turista, quali sono i valori di quest'isola che cambia. Devo vedere un discorso di Fidel Castro ai bambini. I contadini: la grande miseria in cui ancora vivono. L'ingiustizia che si cerca di eliminare. Las Yaguas, il quartiere degli indigenti.

Questi errori che a Cuba si stanno correggendo esistono in ogni parte del mondo, perciò i fatti che mostriamo sono di grande interesse per tutti.

[...] Bisogna far vedere la commistione di pregiudizi religiosi, di vizi borghesi e di superstizioni affinché se ne prenda coscienza.

Una volta stabilito il contenuto ideologico del film, quasi non serve una sceneggiatura. Basterà la cinepresa. La sceneggiatura servirà, al massimo, come ausilio, come guida, come suggestione.

È nell'interesse di Castro mostrare che l'ambiente dell'Avana è contraddittorio, che è difficile portare il 100% nell'orbita della rivoluzione.

Una vicenda molto importante che deve essere messa in evidenza è l'arrivo dei contadini. Osservare come avviene il contatto tra le masse rurali e l'Avana. Vedremo della gente che guarda la televisione. Un programma su ciò che si sta facendo in una cooperativa agricola. Mentre viene trasmesso in televisione un discorso di Fidel Castro, mostreremo simultaneamente la vita notturna dell'Avana. Le macchine lussuose che passano. Le prostitute con le loro profferte e le loro promesse... Un uomo che ascolta il discorso di Fidel appoggiato a una colonna, su un marciapiede... La ci-

---

3. *Chi legge? Viaggio lungo le rive del tirreno*, 7 puntate, 1959-60 (*ndr*).

nepresa va avanti in una strada deserta, si avvicina a una casa e vediamo, dalla finestra, una signora che guarda lo stesso programma su Fidel.

In un momento dato del film faremo vedere qualcosa delle campagne. Forse l'estrazione del petrolio. O una scuola. O una piantagione di canna da zucchero.

In un caffè, ascolteremo qualcuno che discetta sulle qualità dei gelati, così si vedrà che gli interessi della gente sono ancora quelli di un tempo.

Assieme alle parole essenziali di Fidel, una visita in un postribolo, così mostreremo che esiste realmente la libertà.

Il mattino. Cinque minuti: un operaio che si alza presto. Esamineremo il luogo dove vive. Esce di casa. Si unisce a una moltitudine. Il lavoro delle masse. Quello del bambino che vende giornali. I quartieri malfamati. Le strade piene di negozi in centro. Le strade delle banche e degli uffici delle grandi imprese. Gli edifici del governo: ministeri, ecc.

L'intervistatore non lo vedremo mai. È implicito dall'inizio alla fine del film. Attraverseremo la città con un autobus: a un certo punto riprenderemo una cameriera che si gira verso di noi e ci dice: «Sono qui da cinque anni... ma non posso parlare con voi... il padrone...», e passiamo a un'altra cosa.

Fin dal principio faremo notare che si tratta di un film-inchiesta (a interviste), come pure che l'inchiesta ha uno scopo ben preciso: mostrare lo spirito della rivoluzione. Quando si gira un film di questo genere (film-inchiesta) si realizza con lo stile diretto, "frontale", della televisone. Si passa da un episodio a un altro di colpo, senza soluzione di continuità. Da un bambino si passa a un documentario di 16 millimetri. Da lì allo schermo di una televisione, a seconda, naturalmente, di ciò che ci proponiamo, di quello che vogliamo mostrare: il petrolio, una caserma che diventa una scuola, una cooperativa.

Avremo bisogno, in questo film-inchiesta, di inserire 3 o 4 documentari di 2 minuti ciascuno: 2 minuti sul petrolio; 1 minuto sulla scuola; 2 minuti su una cooperativa; questi piccoli *reportage* cinematografici dovremo filmarli noi stessi. Utilizzeremo anche un giornalista nel corso del film, ma solo come uno dei tanti elementi significativi che operano in questa realtà, e non per presentare il film, né per dargli una cornice, perché questo sì che potrebbe imprimere al lavoro un'impronta troppo propagandistica.

L'inchiesta viene fatta con la cinepresa "silenziosa", filmando momenti minimi della vita; soffermandosi ad analizzarne gli aspetti essenziali.

Una conversazione nel cortile del comune: duplice funzione, plastica e di contenuto.

Cominceremo con poche parole introduttive. Mi piacerebbe che il narratore parlasse pochissimo. Possiamo anche mettere qualche parola

qua e là. Dice: «Questa è la capitale del mio paese. Siamo nel 1960, un anno nuovo, diverso, un anno meraviglioso... in cui sono sicuro che cambieranno tante cose...».

Possiamo interpolare un filmato di cinque minuti sull'assalto al Palazzo. Un documentario sulla Sierra. Dovremo girare 5 minuti sulla Sierra.

In questo film, in un momento dato, apparirà sullo schermo di un cinema qualsiasi, o sullo schermo di un televisore di una casa qualunque, una breve storia dell'Esercito Ribelle nella Sierra. Questa scena la costruiremo a seconda delle nostre esigenze; non dobbiamo usare per forza i documentari che ci sono in circolazione; no, è meglio se la filmeremo noi d'accordo con lo stile e con le esigenze specifiche di questa opera.

Gireremo qualcosa sulle *Minas del Frío*[4]. Il regista di *L'Avana oggi* deve girare anche questi piccoli documentari, nella Sierra e fuori, come noi desideriamo che siano. In brevi sequenze di 1, 2 o 3 minuti dobbiamo dare il massimo, l'essenza di ogni argomento, ed è improbabile che un frammento di un documentario già realizzato possa contenere la sintesi di cui abbiamo bisogno.

Questa mescolanza di elementi turistici, di elementi umani della vita dell'Avana, di elementi politici, di oggi e di ieri, costituisce una rappresentazione assolutamente nuova di una città. Non conosco nessun film che rappresenti socialmente una città, come quello che noi pensiamo di girare.

L'Avana è il luogo ideale per stabilire in questo momento qual è lo spartiacque tra il vecchio mondo e l'impetuosità del nuovo mondo cubano. Ciò ci consente una libertà creativa illimitata.

Al mondo interessa molto il *Tropicana*, ma Castro non gli interessa certo di meno. Prima si veniva a Cuba solo per vedere il *Tropicana*, sotto lo scintillante cielo tropicale dei Caraibi. Ora bisogna comunicare a tutto il mondo che in questa piccola isola è successo un fatto umano il cui significato è universale. Dobbiamo pensare che un film così è tipico del mondo attuale, perché è utile a tutta l'America Latina, ad altri paesi colonizzati, e perfino a certi paesi europei come l'Italia, la Spagna.

Anche la questione razziale deve essere affrontata. Il problema principale dell'infanzia. Castro non trova sufficienti risorse per controllare la situazione. Perché? Perché in passato esisteva solo una ristretta compagine borghese che controllava tutto. Perciò Castro ha bisogno di uomini. Perciò deve ricorrere persino a degli stranieri. Perciò la monocoltura della canna da zucchero. Perciò il problema dell'alfabetizzazione. Queste questioni rivestono un'enorme importanza in tutti i paesi del mondo.

Mi piacerebbe molto fare insieme a voi questo film. Un gruppo che

---

4. Letteralmente, "miniere del freddo". Un tempo era un villaggio di minatori; oggi è una località turistica (*ndt*).

lavori 15 ore. Tanto per cominciare, 4 o 5 giorni per decidere la struttura generale. Una volta decisa la struttura, cominceremo a filmare verso la fine dell'anno (1959) e proseguiremo l'anno prossimo (1960). Sono delle belle date. Ma forse non ci consentirebbero di vedere la vita quotidiana del paese. Ci serve un operatore molto dinamico, che si adatti alla duttilità dell'argomento, che sappia trovare delle soluzioni tecniche rapidamente. Inoltre il governo ci deve dare la libertà e i mezzi per andare dove vogliamo.

Ogni cubano deve essere l'attore del film, con la consapevolezza di partecipare a un'opera che farà conoscere il nostro paese, i nostri interessi e le nostre speranze a tutto il mondo.

A volte troveremo dei cubani disposti a collaborare come lo farebbero in una battaglia, come se si trattasse di un atto eroico.

(Traduzione di Paolo Tanganelli)

Colore contro colore

(Color contra color)

24 febbraio 1960

La domanda è questa. È possibile o non è possibile fare un film sul dramma dell'artista davanti alla società, sulla relazione che intercorre tra l'artista in quanto tale e l'essere sociale?

Ne stiamo discutendo qui perché lo crediamo possibile, perché ne accettiamo a priori la possibilità. Il film consisterà in questa discussione. Cercheremo di analizzare, di chiarire, nella misura in cui è possibile, in cosa consista la libertà dell'artista: se questi debba essere indipendente dall'altra "libertà", quella sociale, o se debba aiutarla, contribuire con il suo lavoro a mantenerla. L'unità tra l'uomo artista e l'uomo politico o la sua scissione.

È rivoluzionario affrontare il tema prima di risolverlo.

[...] Gli uomini hanno delle idee politiche secondo le quali, per il nostro scopo, li possiamo sommariamente suddividere in due orientamenti: gli uomini di sinistra e gli uomini di destra. Quelli di sinistra sono generalmente contrari all'arte astratta; quelli di destra sono a suo favore.

Gli astrattisti dicono che i figurativi sono: *pompier*, classicisti, conformisti dell'arte, che non sono dei veri rivoluzionari in campo artistico, a volte li chiamano semplicemente "propagandisti", ecc.

I figurativi dicono che gli astrattisti sono: anti-storici, anti-critici, anti-

socialisti, anti-comunisti, anti-progressisti, anti-realisti, evasivi, irresponsabili, ecc. [...].

È interessante, e giustificabile, che si faccia un film ambientato nel periodo della clandestinità, e nel quale i personaggi siano artisti, e che così come vivono con passione la lotta per la rivoluzione politica, vivano, allo stesso tempo, appassionatamente il problema dell'arte. Questi saranno i loro due interessi primari.

Pittore figurativo: «Tu non puoi dipingere in modo figurativo o in modo astratto con uno spirito diverso da quello con cui combatti in battaglia».

Pittore astratto: «L'arte è un'altra cosa, è qualcosa di intimo, di recondito, di personale, qualcosa del subconscio, qualcosa che generalmente è in anticipo rispetto ai tempi, qualcosa che spesso non si capisce se non dopo che sono passati degli anni, cinquant'anni, cento...».

Pittore figurativo: «No. Fra cinquant'anni non mi serve, io voglio capire adesso, le cose di adesso [...]. L'arte è un prodotto umano, non può essere separata dalla realtà umana».

Pittore astratto: «L'arte non ha nulla a che vedere con le cose concrete, ma con le cose più pure... come l'amore» (vedremo come la vita di questo pittore ruoti attorno all'amore).

È possibile che nel nostro film muoiano alcuni personaggi. Giungerà il primo di gennaio e può darsi che questa sia la soluzione del film, anche se non la soluzione dei problemi (dell'arte)!

Pittore figurativo: «Se te ne vai negli Stati Uniti guadagnerai migliaia di *pesos*... a me il denaro non interessa»

Pittore astratto: «Van Gogh e Gauguin vendevano i loro quadri e non chiedevano da dove provenisse il denaro».

[...] Presenteremo il problema delle parole e delle azioni. Perché viene bene la rivoluzione per presentare questo tema? Perché la rivoluzione è la coerenza tra le parole e l'azione.

Sono sempre state dette molte cose che poi non si sono mai realizzate. Nella rivoluzione si sono realizzate le cose che altri avevano detto.

[...] Non è solo l'autore che deve cercare, in questo film, di fondere la problematica con l'attività dell'artista, ma è anche l'attore (il pittore, l'artista) che deve aiutare a proporre questa questione, e a proporla con la maggiore obiettività, con il maggiore impeto possibile, poiché questa è l'unica intenzione del film: proporre.

[*Da qui in avanti la forma dialogica del film, fondata sulla discussione e sul confronto, si trasmette, come di consueto, alla seduta di sceneggiatura che si svolge nei termini di uno scambio di idee tra Zavattini e i suoi interlocutori. La trascrizione conservata presso l'ICAIC non riferisce i nomi e i cognomi degli interlocutori. Si limita ad indicare alcuni di essi come pittori, probabilmente chiamati in quanto "testimoni", materiale vivo del film in progetto. Per esigenze di*

ICAIC presenta EL JOVEN REBELDE

Cómo lucharon y cómo vencieron
los que liberaron a Cuba

DIRECCION
JULIO G. ESPINOSA

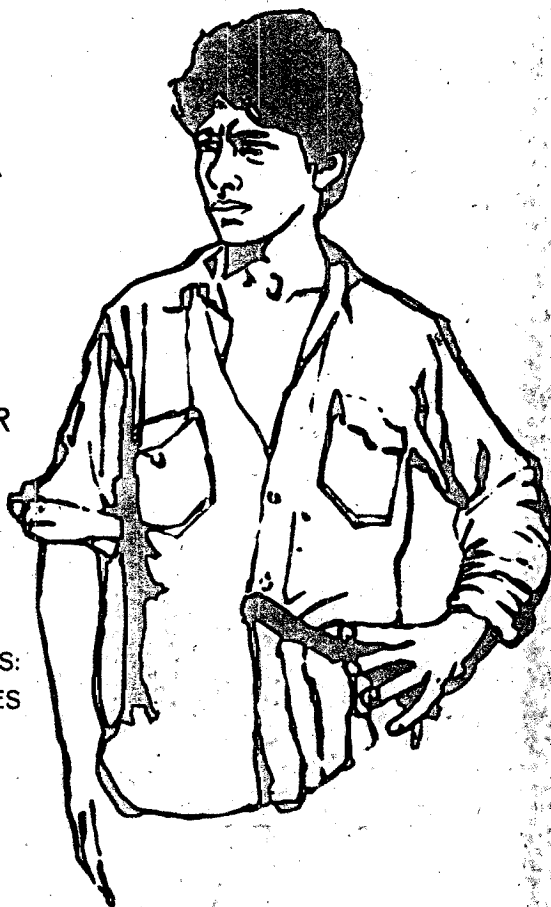
GUION
CESARE ZAVATTINI

FOTOGRAFIA
JUAN MARINE

MUSICA
LEO BROUWER

CON
JOSE YEDRA
BLAS MORA
WEMBER BROS
CARLOS SESSANO

ACTUACIONES ESPECIALES:
REINALDO MIRAVALLES
ANGEL ESPASANDE

Il manifesto di *El joven rebelde*

sintesi riportiamo solo alcuni passaggi delle repliche zavattiniane. ndr]

È importante è l'artista abbia ed esprima la sua ossessione con l'ambiente, che risponda a esso, che non lo disprezzi. [...] Questa è la necessaria "storicità" dell'artista. In che modo hanno partecipato gli artisti cubani alla rivoluzione? Intellettualmente? Spinti dal momento che li incitava a realizzare dei fatti più o meno esterni, immediati, o, al contrario, c'è stato un atteggiamento di piena coscienza in essi, una vera assimilazione della storicità dell'ambiente con cui e in cui erano collocati e dovevano lavorare?

[...] Credo che per quel che concerne le arti e soprattutto il cinema, è salutare, oltre alla conoscenza del proprio ambiente, il rapporto con il resto del mondo. Si amplifica la visione dell'uomo, grazie alla comparazione. Il mondo diventa sempre più piccolo e le influenze, non solo quelle di natura artistica, ma anche tutte le altre, acquistano sempre più peso, aiutano e accelerano i processi sociali, oltre che artistici. È bene, e direi necessario, che l'artista conosca ciò che succede intorno e lontano da lui. Nel nostro film, per esempio, facciamo l'esperimento di tenere rinchiuso un uomo in una stanza bianca. Affinché sopravviva, ci sarà un'infermiera che gli passerà il cibo da sotto la porta. Ci sarà necessariamente qualche contatto, qualche rapporto con questa infermiera. Questo individuo avrà avuto qualche relazione con i suoi genitori, sentirà delle voci. È solo, cosa può succedergli in questa condizione di estrema solitudine? Impazzirà?

Un uomo è stato messo in una stanza solitaria fin dalla sua nascita, per sempre. Quest'uomo è un artista. Che cosa esprimerà dal momento che non ha visto nulla, che non ha avuto contatti con nessuna realtà (apparentemente). A cosa reagirà? Certamente porterà sempre dentro di sé un patrimonio ancestrale. Ma l'artista non è solo il riproduttore del patrimonio ancestrale che porta dentro di sé [...]. Il suo sforzo non consiste nel rendere ancora più bianca la stanza in cui è rinchiuso, ma piuttosto nel colorarla, nell'arricchire questo patrimonio ancestrale con nuovi motivi, rinnovandolo, attualizzandolo, adattandolo alle nuove condizioni della sua persona e del suo ambiente.

[...] Non abbiamo intenzione di fare un film per dimostrare un'idea assoluta, ma per mostrare le contraddizioni, i dubbi, le incertezze che divorano l'artista. Queste contraddizioni sono presenti in ogni uomo, perfino nell'operaio, per quanto in questi siano differenti, più precise. E i suoi dubbi siano più diretti, perciò meno inquietanti. Noi siamo più deboli. Il nostro mestiere, si potrebbe quasi dire, è la contraddizione.

Chiediamoci: questa rivoluzione ci aiuta o non ci aiuta ad avvicinarci a una maggiore verità dell'uomo?

Uno dei protagonisti del film è un pittore che ha cercato di comprendere la validità della rivoluzione, che è d'accordo con la riforma

agraria. È così grande la sua fede che si domanda perché non si debba fare un quadro che rifletta la realtà della riforma agraria. Si trova davanti a un dipinto astratto e si chiede che legame possa esserci tra questo quadro e la riforma agraria, tra questo quadro e la rivoluzione, la nuova realtà.

Bisogna partecipare totalmente, non solo intellettualmente. Chi ha detto che l'artista non può partecipare totalmente se sceglie la via dell'astrazione?

[...] Io credo che l'arte astratta sia un fatto di ricerca e che, in principio, sia anticonformista. Il semplice disegno è già astrazione in sé. L'errore dell'astrattista è di pretendere che questa forma di espressione sia definitiva, eterna, il che lo converte in un nuovo accademico. Ma non bisogna negargli la sua capacità di ricerca, di arricchimento dell'espressione pittorica. L'arte astratta comincia come arte rivoluzionaria; però non si occupa di rappresentare obiettivamente la realtà sociale. Tuttavia, molti artisti astratti sono serviti, come uomini, a grandi cause. L'arte astratta è sorta in un momento del mondo in cui non c'era fiducia nella possibilità di grandi trasformazioni sociali. Adesso le cose sono cambiate.

[...] Cosa significa essere impegnato come pittore? Che senso ha il muralismo? Pittura murale o pittura da cavalletto? Si può e si deve stabilire una tematica limitata? O si tratta del contenuto più profondo, di una tematica che mostri la novità, in qualunque aspetto? Non una pittura descrittiva, ma analitica, perfino critica. [...] Se i pittori astratti avessero avuto l'idea di proporre a Fidel di farsi dare una strada per dipingerla a modo loro, questo avrebbe voluto dire che essi sentivano il bisogno di risolvere dei problemi non solo tecnici, ma di altra natura, cioè il loro destino, la loro funzione. Perché non è la stessa cosa un quadro da cavalletto che si nasconde dentro a una stanza, e un murales che è alla vista di tutti, che è patrimonio popolare. Questa prova sarebbe un tentativo di dare una nuova dimensione, una nuova intenzione, una nuova proiezione alla pittura.

Cercheremo in questo film di uscire da tutte queste confusioni e di chiarire, il più possibile, la questione; di farla diventare oggettiva, non soggettiva. [...] Se il pubblico è lontano da queste problematiche abbiamo l'opportunità per farcelo avvicinare. L'errore è stato, in ogni caso, nostro, non del pubblico. E ci avviciniamo ad esso se drammatizziamo il tema, aggiungendo una carica umana, stabilendo chiaramente il significato vitale che ha per l'artista, facendo risaltare la relazione dell'artista con la vita sociale, con la comunità.

È bene che i nostri protagonisti siano dei pittori giovani, novelli, perché questo fatto offre migliori occasioni per la discussione. Ho pensato al modo in cui dovrà realizzarsi. Ho pensato a un film grigio, ma

in cui appaiano, qua e là, insinuazioni di colore, nei luoghi più significativi e interessanti dal punto di vista plastico. Il colore si può accentuare nel momento in cui la discussione arriva al climax: quando presentiamo un dipinto... Trattando il problema della pittura, trattiamo il problema di tutta l'arte, nel suo rapporto con la società, con la politica, con la morale, con la rivoluzione.

Nella stanza dove discutono i nostri protagonisti può esserci un pianoforte. E sarebbe bene che venisse fuori anche il tema della musica, che presenta analoghi problemi.

Un uomo, davanti allo spettacolo sociale, prende un fucile, perché si rende conto che è necessario, anche se non ha mai pensato alla guerra. Questo stesso uomo, come artista, davanti alla tela, cosa fa? Cosa difende? Cosa attacca? Cosa esprime davanti allo spettacolo della rivoluzione? Non gli interessa come artista quello che gli interessa come essere sociale?

[...] Cosa può volere l'artista? La libertà davanti alla tela? Cosa vuol dire, d'altra parte, storicizzarsi, politicizzarsi? Rispondere al momento storico. Varona ha detto: un'arte nuova presuppone una società nuova, o viceversa. Così potremo andare un po' contro i nostri gusti, contro le cose a cui siamo affezionati, a cui eravamo abituati in altre circostanze, se capiamo veramente il bisogno di partecipazione [...].

(Traduzione di Lia Ogno)

Come si scrive una sceneggiatura

102

Il testo, senza data, proviene dall'archivio dell'ICAIC. Non è scritto di proprio pugno da Zavattini, ma costituisce la trascrizione del suo discorso orale.

Non esiste una formula per scrivere una sceneggiatura. È la cosa più facile del mondo: la si può fare in una settimana, o in un anno. Il difficile sta in cosa ci si mette dentro: idee umane, sociali, politiche...

La tecnica, in realtà, non è importante; non esiste. Se dovessi insegnare come scrivere una sceneggiatura, chiederei alla fine che venisse fatta in un modo completamente differente da quello che ho indicato.

È come per la grammatica, la sintassi. Non dico che queste cose non si debbano conoscere, sono necessarie, ma si devono conoscere per poi poter scrivere liberamente, non per scrivere secondo le norme stabilite.

I giovani devono cercare la loro novità di linguaggio, insieme alla novità del contenuto che vorranno esprimere.

Io scrivo una sceneggiatura in un modo, un altro lo fa alla sua maniera; le regole sono elementari. Sono convinto che si impara a fare dei copioni in poche settimane.

Ho sentito dire più di una volta: «non ci sono sceneggiatori». Non è vero, non è che non ci siano sceneggiatori, è che non sanno cosa dire. È un problema morale e politico. Se uno ha il coraggio di dire quello che pensa, allora può essere un bravo sceneggiatore.

Quando andrò via da Cuba, voi saprete tutto quello che so io. Davvero, vi dico che tecnicamente non so nulla. E non capisco perché alcuni giovani abbiano paura della tecnica di sceneggiatura, quando il primo e il migliore corso tecnico che si può fare è quello di una rivoluzione come la vostra. Da qui possono scaturire i migliori elementi, le migliori condizioni per scrivere magnifici copioni. Il modo di farlo, la parte tecnica, si acquisiscono in poche settimane. Ma senza il "corso rivoluzionario" la sceneggiatura buona e interessante non verrà mai fuori, per quante tecniche si studino.

L'eterna tragedia dell'artista è la difficoltà di rendere popolare la sua vita interiore. [...] Per molti anni si è pensato che il cinema potesse essere fatto solo da uomini misteriosi. Ora si sa che può essere fatto da chiunque abbia qualcosa da dire. Lo sviluppo attuale del cinema si deve proprio alla partecipazione di poeti, di scrittori. Quanto più il cinema vuole diventare uno strumento di trasformazione di un paese, tanto più si deve avvalere della collaborazione degli artisti. [...] La tecnica è un problema di tempo, di esperienza, di lavoro. L'arte è un problema di coscienza, di volontà, anche di pazienza. Tutto ha bisogno di tempo. Una poesia si può fare in un minuto. Il cinema non può mai essere fatto in un minuto.

La necessità di uno "stile cubano" nel cinema non significa che tutti gli artisti cubani devono girare con lo stesso stile; ma che devono rispondere tutti a un'unità politica e umana. [...] Da lì proviene il desiderio di esprimere un messaggio che contenga, nella sua essenza, i medesimi valori.

[...] Le direttive del cinema cubano devono essere per un'arte più libera rispetto a quella di qualsiasi altra parte del mondo. Questa libertà è possibile a Cuba perché coincide con i principi essenziali della rivoluzione. Ma è necessario orientare l'analisi critica, che deve essere anch'essa un prodotto della libertà. Il cambiamento dovrà essere radicale, sostanziale, come è successo qui con la trasformazione dell'esercito, che è differente dagli altri eserciti convenzionali. E ciò è importante per tutta l'America Latina, dove la vecchia organizzazione degli eserciti è la chiave del destino della società [...].

(Traduzione di Lia Ogno)

Per una discussione con i "non impegnati"

104

Presso l'ICAIC è conservato un testo di 16 cartelle dattiloscritte, con la data febbraio 1960 e il titolo Para una discusión con los "no comprometidos", *che è confluito, solo parzialmente, nell'intervista a Zavattini pubblicata, a cura di Héctor García Mesa e Eduardo Manet, nel primo numero di «Cine cubano» del 1960. In questa sede abbiamo tradotto l'intervista (che presenta una sezione iniziale e finale non compresa in* Para una discusión con los "no comprometidos"*) reintegrando alcune parti inedite del testo conservato presso l'ICAIC ed evidenziandole con il carattere corsivo.*

Trattandosi di trascrizioni del discorso orale zavattiniano, abbiamo effettuato dei tagli, debitamente segnalati, per eliminare le eccessive ridondanze.

Quando presi la decisione di venire potevo anche pensare che il tema della rivoluzione cubana mi sarebbe rimasto indifferente. Non è stato così. Ho riflettuto molto, invece, sul modo in cui avrei potuto tradurlo in linguaggio filmico e ho scelto la maniera più diretta. La mia ambizione era, però, che non si trattasse di una pura rappresentazione dei fatti, ma di una interpretazione dei miei sentimenti: i fatti rivoluzionari cubani "raccontati" così come io li ho visti. Questo, a priori, significa che questi fatti mi hanno commosso così profondamente da farmi sentire l'unità di tutte le mie facoltà politiche, intellettuali, artistiche, come solo di rado succede. Solo i fatti, per piccoli o grandi che siano, hanno questa capacità di fondersi, di ricostruire l'unità animica di cui parla il vostro Varona, del quale ho appena letto alcune pagine.

Quando l'artista, lo scrittore, ascolta un grido, per esempio, «Hanno cacciato Batista!», non vale la pena che corra a casa a scrivere «Hanno cacciato Batista!», per ripetere il fatto nella sua forma più volgare, poiché l'artista non è un ripetitore di fatti. Nel momento stesso in cui l'artista partecipa a un corteo che attraversa le strade e che grida «Hanno cacciato Batista!», si sente, forse per la prima volta, o come una delle poche volte che ciò possa capitargli, realmente soddisfatto di scendere per un po' di tempo dal piedi-

stallo del suo aristocratico modo di gioire o di soffrire. Proprio in quel momento, per un processo chimico che scaturisce dall'intimità di un intellettuale (ovviamente non solo dalla sua, ma anche da quella di ogni uomo; tuttavia l'intellettuale vi dedica un "tempo" maggiore, mi azzarderei a dire un "tempo professionale"), invece di fermarsi solo di fronte al grido «Hanno cacciato Batista!», cerca di seguire i cerchi che questo grido, come un sasso scagliato, disegna sull'acqua; cerca di seguirli fin dove arrivano e lungo la sua strada quanti altri cerchi ancora troverà! Quante nuove forme, quanti nuovi suoni, quanti nuovi aspetti nasceranno! In altre parole: non si tratta di accettare la notizia come un tipografo che trascrive con distacco sui suoi manifesti ciò che il cliente esige, ma di penetrare, per quanto è possibile, fino al fondo della questione, fino ai valori di questi eventi.

Perciò, non potevo certo meravigliarmi, una volta arrivato a Cuba, del contenuto politico dei soggetti che l'ICAIC aveva scelto di produrre. Visto che, bene o male, si tratta di cinema, vale a dire, di un mezzo la cui funzione più urgente è comunicare con le grandi masse. Nell'entusiasmo della vittoria (quando le vecchie parole come vittoria, pace, guerra, popolo, giustizia, sembrano far ritorno alla verginità e le pronunciamo senza la terribile paura di ampollosità dei letterati), quando la rivoluzione era ed è ancora in atto e si vedono i primi e grandiosi risultati morali e fisici, ma anche, allo stesso tempo, le prime reazioni spietate, [...] di fronte a tutto questo, come poteva non affrontare l'ICAIC temi tanto scottanti quali l'assalto del Moncada o l'assalto del Palazzo o i due anni nella Sierra o lo sbarco del "Granma" o la battaglia di Guisa o l'attentato a Cowley o la morte di Frank Pays o la fuga di Batista? L'ICAIC avrebbe voluto raccontare tutti questi fatti, e naturalmente l'avrebbe fatto se i film si facessero con una penna stilografica (forse un giorno o l'altro sarà proprio così). Saremmo stati testimoni, allora, di una serie di racconti nati spontaneamente dal bisogno di ripetere a se stessi che quegli avvenimenti erano tanto importanti quanto la vita stessa, che erano degni del nostro tempo; che qualcosa di nuovo stava accadendo dentro di noi.

Ma non scorgevo all'interno dell'ICAIC solo questi soggetti che potremmo chiamare del primo cerchio, vedevo anche affiorare i primi impulsi di analisi della società cubana. Vedevo certi temi che da alcuni anni avevano cominciato ad affacciarsi sulla scena cinematografica, e che prima, ovviamente, non era stato possibile realizzare. Potrei quasi dire, riprendendo uno slogan, che ora sono validi tutti quei temi che solo ieri erano proscritti. (Questo ieri molti lo hanno accettato senza reclamare la "libertà" che invece iniziano a esigere oggi, perché hanno l'impressione che il "gioco" sia già durato abbastanza e desiderano ritirarsi sui pendii delle loro solitarie colline).

Ascoltando le proposte dei giovani dell'ICAIC notavo una cosa: ogni giorno la parola rivoluzione, il fatto rivoluzione, il significato della rivolu-

zione si approfondiva di più. Conoscendo gli avvenimenti che si intendeva descrivere, parlandone e riparlandone, non si restringeva affatto il loro significato, ma anzi si dilatava sempre più, cosicché – ritornando all'esempio dei cerchi sull'acqua – anche il primo cerchio riusciva a compaginarsi con quelli più distanti.

[...] Dunque, il problema non era, non è, e non sarà tanto quello di rifiutare i conflitti del primo cerchio, quanto quello di raccontarli in maniera che appaiano il più lontano possibile. Questo è il compito dell'artista. Questa è la sua moderna sfida, poiché la polemica sull'artista staccato o meno dalla politica, sebbene abbia antiche radici, è tornata di attualità a Cuba, dove la rivoluzione viene usata come una specie di catalizzatore. [...] Sono stato sempre contrario alle gerarchie dei fatti, mi sono sempre battuto contro di esse perché vengono create per ragioni esterne di propaganda nell'accezione volgare della parola. Pertanto, non posso rinnegare nessun fatto, ma rifiuto che si elimini un evento dalla rosa degli eventi che l'artista deve considerare degni della propria attenzione.

[...] Ciò che si chiede all'artista è che nella sua opera si avverta, attraverso qualunque fatto espresso, lo spirito della rivoluzione, la sua considerazione della rivoluzione. Ed è chiaro che trattandosi di artisti cubani si parli di rivoluzione cubana, visto che, da che mondo è mondo, l'universalità dell'artista può essere solo raggiunta attraverso i sentieri forse segreti della propria terra natia.

La rivoluzione prende il potere. Si occupa di cinema. Che significa questo? Uno mi dice: «La rivoluzione: molto bene. Viva la rivoluzione! Però, io come artista voglio fare un film su un uomo che ama una ragazza che non contraccambia il suo amore. Alla fine, quest'uomo si uccide. Io sento il dolore dell'uomo rifiutato dalla ragazza». Io gli controbatto: «Sì, certo, puoi fare il film; ma tu non rispondi al mio problema». Il mio problema è vedere se è possibile girare un film che coincida con il fatto rivoluzionario. [...] Se la rivoluzione significa qualcosa di nuovo, di diverso, di importante non solo socialmente ma pure psicologicamente, allora io devo fare dei film che esprimano queste nuove realtà. L'artista si deve domandare che cosa sia la rivoluzione di Cuba. La risposta è ampia perché la rivoluzione cubana non è una cosa sola, ma un insieme di cose. Non ha un carattere immediato, semplice, perché significa anche l'emancipazione dell'America Latina, una migliore distribuzione della ricchezza, l'alfabetizzazione, il senso della dignità nazionale, della dignità dell'uomo. Questi temi sono degni dell'uomo? Sì, lo sono. Come si possono sviluppare? Questo è un problema di espressione, un problema artistico.

Tuttavia, i "non-impegnati" dicono: no. Questi temi sono molto brutti, non sono artisticamente validi; al mondo c'è gente come Kerouac... come Ionesco... Io dico: è vero, c'è gente come Ionesco... come

Cesare Zavattini a pranzo con Fidel Castro
e Alfredo Guevara (ultimo a destra)

Kerouac... Ci sono tante cose al mondo! Però, qui c'è una cosa che è altrettanto vitale, reale, sincera, e questa cosa è la rivoluzione. Essa aspetta che gli artisti traggano da lei un'ispirazione liberatrice, e non un'ispirazione castrante. La situazione di Ionesco e di Kerouac non è immanente, è una situazione dialettica della storia. [...] Ad esempio, io credo che Ionesco svolga una funzione utile perché mostra la disintegrazione di una società: per questo non ha bisogno della trasformazione, della scoperta di nuove realtà: l'anti-mito è un mito buono, utile.

A Cuba, però, il momento della rivoluzione non può essere un momento di dubbio, ma di affermazione. Se tu trasferisci lo spirito di Kerouac, di Ionesco alla nostra realtà, trasferisci lo spirito di censura alla rivoluzione; ciò vuol dire che non credi che la rivoluzione possa offrire il modo di costruire un mito cui l'uomo (non eterno) possa affidarsi.

Dunque, non è vero che la rivoluzione si opponga antiteticamente a Ionesco, ciò è soltanto una delle sue conseguenze. Innanzi alla dissoluzione del mondo (un mondo che non ha il coraggio di fare ciò che reputa giusto, che si accontenta delle parole, del cristianesimo inoperante, di un socialismo indeterminato), innanzi a questa stessa critica che nasce soprattutto dall'inazione, vediamo la rivoluzione, vediamo che in una piccola parte del mondo si agisce davvero: gli uomini fanno coincidere parole e azioni.

Orbene, come possiamo non credere con fervorosa fermezza che un evento di questo genere debba influire sull'arte e in particolare sull'arte cinematografica, che è un'arte comunicativa di vasta risonanza? In questo senso il cinema è come la rivoluzione: non si tratta di una misera introspezione, misteriosa e decadente.

Alfredo Guevara (al centro) e Cesare Zavattini

Fidel Castro è riuscito a concretizzare dei fatti, che sono molto diversi da quelli europei. Come non volere che il cinema esprima questo stato d'animo, di coscienza? Il modo di esprimerlo è infinito. Un artista lo esprimerà come un artista, e un propagandista come un propagandista: sono cose diverse. L'errore sta nel rifiutare, contestare a priori questa possibilità.

L'errore di oggi è quello dell'artista che pensa di non doversi confondere con l'uomo politico. Tutta la grande letteratura del passato è basata su questa scissione. Ma oggi, in condizioni completamente differenti, l'uomo artista deve cercare di coniugarsi con l'uomo politico. Non voglio dire che debba illustrare i fatti della rivoluzione. No. [...] Deve possedere il desiderio di mantenersi, rispetto alla rivoluzione, in una posizione critica. La sua insoddisfazione camminerà al passo con il suo sentimento rivoluzionario [...]. Le sue reazioni non dovranno essere conformiste. [...] I cattivi artisti imborghesiscono la rivoluzione. Ma i buoni, quelli autenticamente rivoluzionari, vanno sempre oltre: sono di enorme utilità anche in campo politico perché si incorporano in esso.

[...] Si può rappresentare un fatto accaduto a Stoccolma, ambientato là, e porlo perfettamente in relazione con lo spirito della rivoluzione cubana. Così come si può partire da Cuba con un messaggio che serva per-

fettamente per il Polo Nord. La maggior quantità di interesse, di forza e di realtà che puoi dare dipenderà sempre dalla quantità di arte con cui sei capace di realizzare il tuo film. Ti lascio libero di aprirti e di fare tutto ciò che ti salta in mente. Inventa tu il modo, il linguaggio. Non ti pongo nessun limite se non quello di non tradire la realtà più profonda. Solo quello di avere fiducia nell'uomo, in questa nuova circostanza.

[...] Non parlarmi direttamente della caserma Moncada, ma parlami della profondità di questa nuova realtà, delle cose che hanno portato a questo cambiamento. I sentimenti che oggi hanno provocato la rivoluzione a Cuba, che ieri avevano provocato la resistenza in Italia, che determinano la situazione in Algeria...

La rivoluzione cubana è semplicemente l'aspetto più esplicito, esemplare, il fatto che rappresenta nel modo più popolare certi sentimenti, certe ambizioni, certe idee che non sono esclusivi di Cuba, ma che esistono in varie parti del mondo. Per questo la nostra ambizione è quella di fare un cinema che vada a portare questo messaggio dappertutto, che comunichi questa realtà, questa speranza, ad altri popoli, che sappia trasmettere questi sentimenti che noi chiamiamo costruttivi.

[...] Che cos'è il neorealismo? Un film è buono quando crea qualcosa, quando produce, quando aiuta, quando è coerente con la realtà. Questo era il neorealismo: ovunque andasse produceva delle conseguenze, non occasionalmente, non casualmente, ma sistematicamente, in funzione di un sentimento consapevole del cinema come mezzo sociale.

[...] Alcuni giovani possono domandarsi: se nel 1960 volevamo assaltare il Moncada, che cosa faremo nel 1962? Io gli rispondo: nel 1962 il cinema cubano affronterà i temi che il 1960 gli offre. Ciò che è sbagliato – sempre secondo la mia modesta opinione – è pensare che affrontando un tema esplicito come l'assalto al Palazzo, per esempio, non si possa anche fare un "buon film". Penso che dando un'occhiata ai capolavori del passato, a cominciare da *La corazzata Potëmkin*, si veda come sia possibile (alcuni anni dopo lo ha dimostrato il neorealismo italiano) girare degli eccellenti film basati su fatti politici precisi. Quando parliamo di *Hiroshima, mon amour* e diciamo che è un buon film, lo diciamo perché contiene dei grandi sentimenti, delle idee di ordine socaile. Proprio in questi giorni il film di Fellini *La dolce vita*, sottraendosi all'ambiguità ideologica e proponendosi risolutamente come specchio di una certa realtà, come riflesso di una certa società, riceve grandi elogi e grandi critiche. Da dove provengono queste critiche? Principalmente dai settori clerical-fascisti, che difendono nel cinema l'autobiografismo più agguerrito.

Possiamo dire che oggi il neorealismo, per prima cosa, significa: un cinema che affronta il fatto sociale, il rapporto tra l'individuo e la collettività. A Cuba c'è una situazione neorealista in quanto il rapporto tra l'individuo e la società viene condotto a svariati estremi, e a fondo. [...] C'è una cine-

José Massip (al centro) e Cesare Zavattini

matografia "di stato", chiamiamola così, che permette questa partecipazione. Se decido di fare un determinato film in Italia, non posso farlo esattamente come voglio, o per lo meno troverei degli ostacoli. Qui sì che posso; forse fra un anno non sarà più così. Potrebbe verificarsi un contrasto tra ciò che la rivoluzione ci ha detto e come le cose, per mille motivi, si sono sviluppate. Allora può darsi che non potremo più fare il film che però possiamo fare ora, e se quel film non verrà mai fatto la colpa sarà nostra!

[...] In Italia molti hanno perso coraggiosamente, combattendo, e poi si sono fermati. Il cinema era impegnato. Un film che parla della resistenza è sì un atto di coraggio, ma pensate a quante cose si sarebbero potute fare! La gente di cinema si è accontentata di fare ciò che le limitazioni politiche permettevano loro. Si sono accontentati, ripeto: non sono stati abbastanza rivoluzionari. Il pericolo è questo: non essere abbastanza rivoluzionari qui.

Oggi siamo in una fase di esaltazione, di allegria, una fase in cui si raccontano le cose che sono successe. Ma poi verrà una fase più profonda, più analitica, in cui questi fatti dovranno essere analizzati da tutte le angolazioni possibili, allo scopo di rinnovarli costantemente. Questo vale sia per la politica che per la vita e per il cinema.

Quello che non capiscono alcuni giovani qui è che nel limite che poniamo è possibile tutto, ma soprattutto che si tratta di un limite il quale ci

serve per aiutarci a riconoscere quali sono veramente i nostri sentimenti e pensieri, la nostra morale, la nostra filosofia, la nostra individualità davanti all'individualità dell'ambiente. E ci accorgiamo che l'individualismo è così forte, così profondo, che l'ostinazione nell'"arte per l'arte" è radicata al punto che l'artista crede di tradire la musa se fa questa prova nuova, e approfitta di questa occasione offertagli dall'ambiente. Credono di difendere l'arte, e invece difendono un timore verso la vita, un timore psicologico verso la realtà. I rischi dovranno affrontarli con fatica. L'artista dice che gli viene spontaneo e più facile parlare di fiori, di farfalle. In questo modo difende il suo mondo, la sua psicologia, la sua comodità inalterabile, non vuole sottoporsi alle fatiche della prova, alla lotta per la vita, al pericolo e all'impegno della realtà. Tuttavia, quando si decide a provare, nonostante la fatica, anche se dovesse sbagliare, che gran prova di fede, di vita dà!

Varona dice che una nuova arte è possibile quando c'è una nuova società; dicendo ciò, egli lega strettamente la società alla poesia. Realtà e poesia. Bisogna accettare questa fede che abbandonando le preferenze individuali fa sì che si passi da quest'altra parte, a quest'altra concezione dell'arte e della realtà, dove c'è ancora qualcosa di misterioso, e anche di incerto, ma che non è incerto sul piano umano. E allora la problematica dell'artista diviene soltanto una parte del suo essere e non più la cosa in sé. Allora viene fuori l'uomo: quello che si confonde con il proprio ambiente. Dei meravigliosi artisti hanno fatto questo. È un fenomeno molteplice, logico, naturale. Così come una società genera una nuova poesia, una nuova poesia aiuterà a generare una nuova società. La poesia influisce sul carattere dell'uomo, le circostanze dell'artista sono quelle dell'uomo.

Il cinema possiede qualità umane, sociali e politiche, ha un impegno, ed esercita delle influenze in tutti questi campi, anche se non lo si vuole ammettere. Certi dicono che è come un sonetto, ma non è vero, lo sappiamo. Anche uomini come me, che sono stati individui fino a un certo punto solitari, con il cinema sono diventati più cittadini.

Ogni movimento ha la sua illusione di tempo e di spazio; chiamiamola così: illusione. E ce la deve avere sempre questa illusione, altrimenti si smarrisce la tematica. Tu devi credere di poterti situare in un dato momento e in un dato luogo. Il neorealismo non ha pensato di esaurire la storia dell'eternità. Ha pensato di fare luce sui fatti intorno a sé. E così ha fatto capire tante cose a diverse persone: ha fatto conoscere molte esigenze. Solo dopo le esigenze morali, politico-morali, vengono le esigenze poetiche.

[...] Credo nella possibilità di conoscere criticamente il momento storico e di comunicare questa conoscenza: di conoscerlo con uno spirito indubbio di verità elementare, di giustizia (di bontà), valori antichi che assumono forme sempre diverse. È imprescindibile che l'artista riesca a

far sentire questo legame tra vecchio e nuovo, tra antico e moderno, cogliendo in questa variazione i momenti più eterni.

Nella rivoluzione cubana, come pure nella resistenza antifascista italiana, ci sono dei fattori contingenti e dei fattori assoluti. Il compito dell'artista è quello di commuovere l'uomo facendo appello a tutto ciò che succede intorno a lui, nel mondo. E, in particolare, facendo appello a ciò che succede oggi.

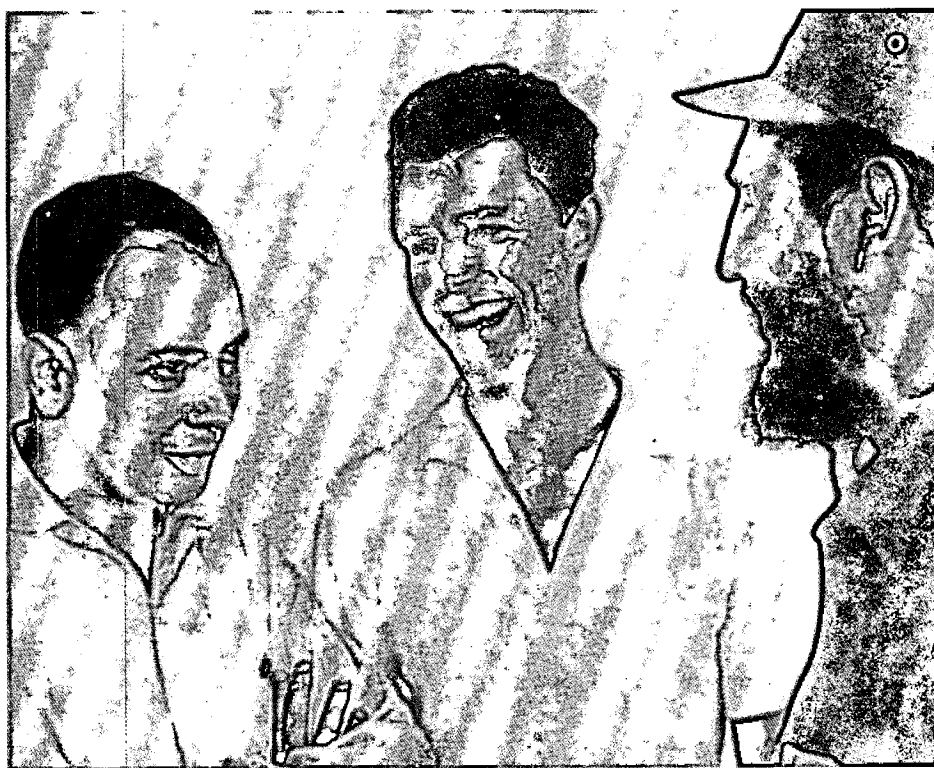
[...] Mettiamo il caso di un artista cubano che fa un film sul sesso: un uomo e una donna su un letto. Questo film, attraverso il rapporto sessuale, dovrà mostrare che c'è dietro un'esposizione reale della vita. Chi ha detto che dobbiamo fare per forza l'assalto al Palazzo? No; se vogliamo, se abbiamo bisogno di fare un film sul sesso, facciamolo, ma non tradiamo deliberatamente la cornice, lo spazio psicologico, morale, reale, dove si svolge questa storia: facciamoli vedere e così arricchiremo la nostra opera.

[...] È giusto che si dica agli artisti, come fu detto anche a me prima che venissi a Cuba: fate il film che volete, basta che sia animato dallo spirito della rivoluzione. Si può anche girare un film di fantascienza, o che ci parli di amanti, di profughi, di contadini, o un film sulla psicologia di un bambino di 10 anni, un film drammatico, comico, tragico, storico, o addirittura biblico; però sempre si dovrà dar voce in qualche modo a questo fatto grande che riguarda sei milioni di persone e che interessa a molti altri milioni. Quel che accade a Cuba si avverte in Africa, in Groenlandia, in tutta l'America Latina e persino in quella che non lo è. Ciascuno, ogni popolo, poi, lo interpreta, lo assimila, lo adatta alle proprie condizioni, alle proprie necessità concrete.

Come si può negare che un fatto di queste dimensioni debba essere analizzato, criticato (in modo costruttivo), interpretato, aiutato? Chi può sostenere che un fatto simile non possa essere motivo di ispirazione? A quanti dubitano di questo domando: se avete dei dubbi, perché non fate un film su questi dubbi, e così li studiate, li analizzate, li approfondite. A questo modo si svolgerebbe un lavoro utile per tutti.

Fatemi il film del dubbio! Un film generoso, sincero, poetico quanto volete, un film che scopra tutte le cose che ti fanno vacillare, che ti fanno soffrire, creare. Se fai quel film, andremo a vederlo.

[...] Oggi molti artisti vivono facendo pascolare nelle loro anime il dottor Jekyll; può darsi che, in alcuni casi, questa situazione sia definitiva; noi crediamo, però, che non debba essere sempre così. Crediamo che ciò succeda solo quando non si è lottato, quando si sono voltate le spalle alla realtà.

[...] Cuba è un popolo colonialista, il ricco è ancora nemico del povero, si è comprato la stampa, ha bruciato la canna da zucchero, ha bombardato villaggi. L'artista deve rivelare queste cose; altrimenti cosa può fare? Contemplare il mare? Contare i petali di un fiore? Fare l'amore negli

Alfredo Guevara, Gérard Philipe e Fidel Castro

angoli bui? Farsi un autoritratto? [...] Gli artisti di qui sembra che stiano cercando delle voci misteriose, segrete, che arrivano ogni tanto, o non arrivano, come il vento. Senza scomodarsi a piantare il seme nella terra, vivono nella loro illusione di creare. [...] È utile dimostrar loro che gli argomenti della rivoluzione possono essere trattati con grande libertà. Far vedere che nella loro difesa della "libertà dello spirito", della "libertà assoluta" c'è una continuazione della psicologia borghese, della psicologia conformista.

[...] Persino l'artista più surrealista può essere figlio della rivoluzione. Ma non serve certo la bacchetta magica per vedere se lo è o meno. Sostenere che non lo è, non equivale a una dichiarazione di carattere poliziesco, ma semplicemente a una delle fasi di chiarimento nella polemica della dialettica, la quale mira, anzitutto, alla chiarezza come fonte del progresso.

Si pensi a come oggi sia ancora vivo il problema dell'arte astratta e dell'arte figurativa. Non è un problema teorico di un certo clan, è un problema tecnico. È un problema umano che ci dovrebbe interessare in quanto ci fa soffrire, ci fa amare, odiare, agire in un modo o in un altro.

Com'è possibile che nel clima della rivoluzione cubana non si desideri che un tema di questo genere non aspiri a tradursi proprio nei suoi fattori umani, nei suoi fattori popolari, e che non si cerchi di vedere che cosa ci sia sotto, visto che molti epigoni di entrambe le fazioni non lo sanno e si difendono accusando in base a schemi ricevuti e non conquistati? È forse molto ambizioso e sicuramente molto difficile un tema di questo genere. Ma che possa nascere qui a Cuba, quest'anno, è, a mio giudizio, molto appropriato, al pari di altri temi che sono nell'aria, nella vita, e che il cinema può metterci davanti con la forza della sua plasticità. Ti dirò che non sono né dalla parte dell'arte figurativa né dell'arte astratta: sono dalla parte di tutte le forme artistiche in cui si percepisce lo sforzo di una ricerca continua. L'impeto di trasformazione, di indagine, di analisi dell'arte astratta si trova di sicuro più vicino al clima di una rivoluzione politica di quello di certi pittori che ci mostrano un razzo in viaggio verso la luna. Però oggi non si amano gli artisti "incoscienti" per quanto grandi possano essere; oggi si desidera che l'artista si avvicini sempre di più alla coscienza, che conosca il fine di ciò che fa.

Molti pittori non sono riusciti a trovare il punto di contatto ideologico tra il proprio quadro e la realtà sociale. Non è un caso che siano stati reclutati in massa dalla borghesia. Così si arriva a questa mostruosità psicologica: essendo borghese il mercato, borghesi i riconoscimenti, essi rifiutano di ammettere di fronte a se stessi, nella loro critica quotidiana, voglio dire nel loro stesso lavoro, che è successo qualcosa di diverso, qualcosa che inserirebbero subito nella propria opera se solo avessero una maggiore coscienza del fatto che il loro quadro è un atto politico. Gli avversari dell'astrattismo incappano nell'errore contrario e negano all'astratto qualunque significato sociale, forse perché l'astratto si presenta non come un movimento artistico, ma come l'arte stessa; quando in realtà è arte solo perché nasce dall'infinità della materia. Tra tutti i delitti che può commettere l'artista il peggiore è quello di essere un astratto che fa dell'accademia. Al figurativo, se non altro, si possono sempre riconoscere certe circostanze attenuanti.

Su questa idea, sul rapporto tra artista astratto e figurativo abbiamo discusso a lungo; a volte, concitatamente, dando vita a un progetto di sceneggiatura che si sarebbe dovuto chiamare «Colore contro colore».

I temi esistono, ma è difficile realizzarli, dar loro una forma artistica. La validità dei temi, tuttavia, è indiscutibile. Bisogna solo affrontarli, come abbiamo detto, con quella penetrazione che unicamente un artista può avere.

(Traduzione di Paolo Tanganelli e Lia Ogno)

Lettera ad Alfredo Guevara

Roma, 4 aprile '68

Caro Alfredo,

speravo tu venissi a Roma di giorno in giorno ma all'ambasciata mi dicono che in proposito non sanno nulla di preciso. Perciò ti scrivo volendo darti una notizia per me molto importante. Desidero che tu sia fra i primissimi a conoscerla e ne capirai leggendomi la ragione.

Ho deciso, dopo trent'anni circa di esitazioni, di fare il gran passo, cioè dirigere un film.

Ne ho parlato ai miei figli, al mio biografo Gambetti che sta compilando quel libro che ti dissi sopra di me per incarico del Centro Sperimentale di Cinematografia, l'ho detto a un produttore che ha lavorato con Visconti e che mi sembra persona che mi lascerebbe la libertà totale di cui ho bisogno – è Notarianni cugino del mio vecchio amico Pietro Ingrao; e ora sei tu al quale apro il mio cuore.

Il film che voglio fare è: *Lettera da Cuba a una donna che lo ha tradito.*

L'idea del libro, come sai, mi nacque a Cuba alla fine di dicembre del 1959. Vi ho lavorato sopra a lungo, anche troppo, e l'anno scorso fu pubblicato in Francia e in Italia.

Attualmente stanno traducendolo in America per la Prentice Hall e a Barcellona per la...

Voglio farne un film perché la sua problematica è proprio di oggi, e infatti lo farò svolgere nel 1968. Un giornalista italiano che viene a Cuba nel 1968, ferito a morte nel suo orgoglio di maschio dall'amante che lo tradisce, e che, attraverso il suo iter passionale, erotico, raggiunge il bisogno di giudicarsi nella sua responsabilità storica, di cui il contatto cubano, la sua rivoluzione, lo costringono a prendere atto. È un processo all'italiano di oggi, o meglio a tutti quelli che non hanno il coraggio di imbarcarsi sul loro Granma, un processo che si svolge in una camera di albergo a Cuba, camera le cui pareti sono di continuo rotte dall'immaginazione del protagonista, dalle sue esaltazioni morali e dalle sue sconfitte, in una stretta alternativa di ipotesi e di realtà, di volontà e di velleità.

Alfredo Guevara e Cesare Zavattini

Se la parola non ti sembra un po' grossa, direi che si tratta di un film testamentario, nel senso che vi metto dentro tutta la mia esperienza fino al momento in cui comincerò a girare, anzi fino al momento in cui terminerò il montaggio.

Non ho bisogno di aggiungere che nelle mie intenzioni anche dal punto di vista del linguaggio non vorrà essere più arretrato del testo letterario.

Il che significa per me ogni libertà nella più rigorosa chiarezza.

Il film sarà di lunghezza normale, a colori, e senza attori di cartello. Questo non per un preconcetto ma per avere la massima indipendenza.

Nei miei progetti, dovrei girare il film nel periodo che va dall'agosto al novembre.

Una parte naturalmente sarà girata a Cuba e una parte in Italia. Le proporzioni esatte non te le so dire in questo momento ma suppongo siano circa metà e metà.

Caro Alfredo il dado è tratto. E aspetto con ansia la tua reazione, che impressione ti fa questa decisione.

Farò un buon film? È certo che mi metto al lavoro con la trepidazione e la riflessione necessaria.

Fra le cose positive, devo segnare il mio distacco finalmente dal mondo ambiguo e quasi mostruoso dello scrittore di cinema. E la speranza di riuscire a vuotare il sacco, con gli anni che mi restano, con le mie stesse mani.

Darò l'annuncio tra tre o quattro settimane. Mi auguro di ricevere prima una tua schietta lettera che senza dubbio a qualche cosa mi servirà.

Il pensiero che devo tornare a Cuba è uno di quelli che mi sorreggono. Ho letto questa notte il libro di Carlos Franqui *Il libro dei dodici di Castro*, non è stato senza emozione ripiombare nel cuore di quei fatti che tu e gli altri amici dell'ICAIC per primi mi avete raccontato. In quei due mesi capii veramente la storia di Cuba, passata e presente, e non l'ho mai più dimenticata. Nel libro di Franqui ho trovato anche lo spunto di quel film *Colore contro colore* che vi proposi gli ultimissimi giorni e che credo sempre sia tra le più felici suggestioni della mia collaborazione con voi.

Penso che *Lettera da Cuba a una donna che lo ha tradito* porterà il segno di quello che ho visto e capito lì con voi, e di quello che in questo momento sto comprendendo.

Lo considero un film aperto, e in un certo senso dell'anti-cinema per voler essere contro ogni progettazione bloccata ma servirsi della realtà fino all'ultimo fotogramma.

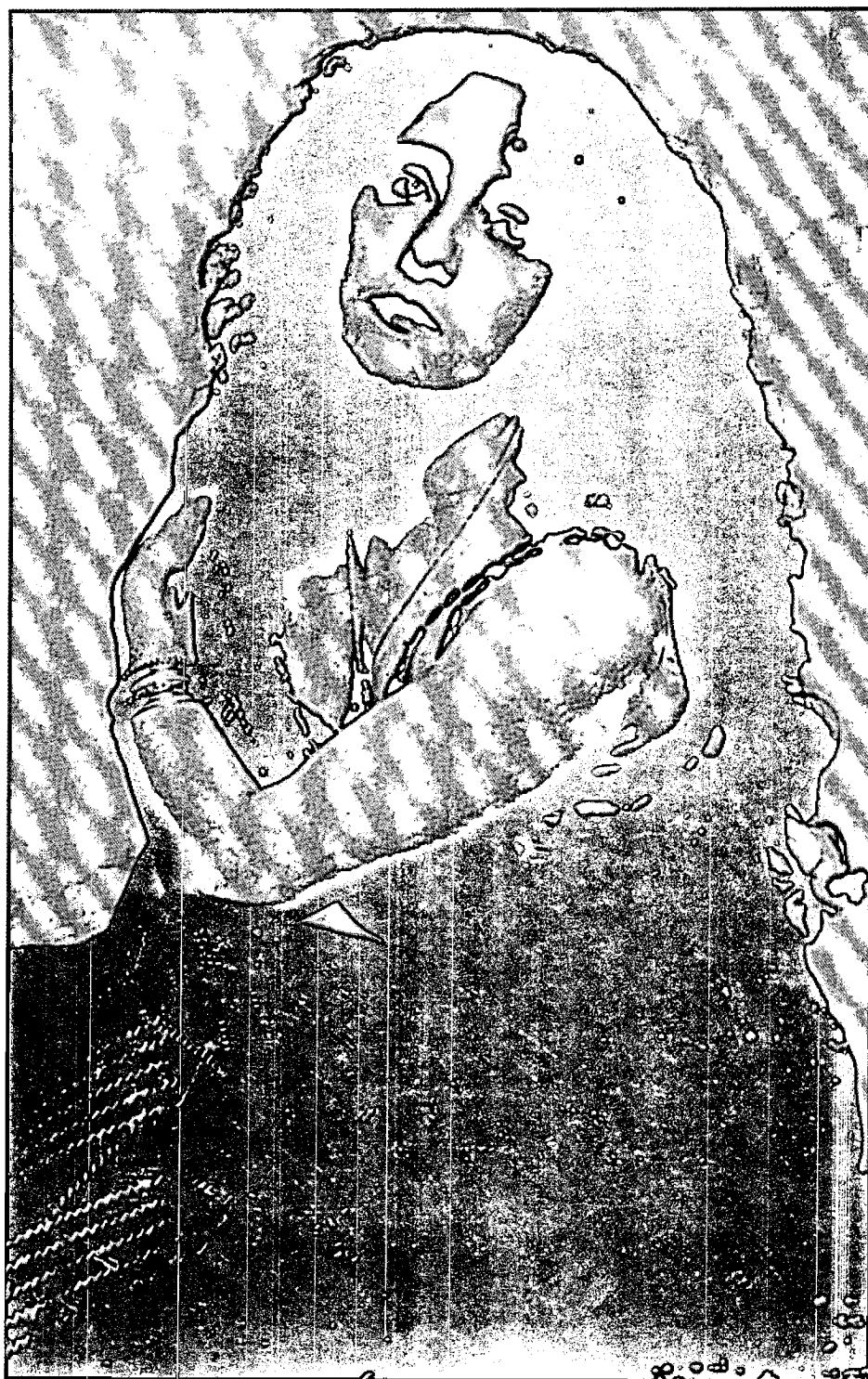
Con questo spirito, caro Alfredo, sono nati i cinegiornali liberi, dei quali credo di averti parlato quando venisti a Roma. Per rinfrescarti la memoria ti accludo un po' di quello che ho detto sul tema qui in Italia.

Ma riceverai entro il mese il bollettino numero uno edito a Reggio Emilia, che è il Centro dei cinegiornali liberi.

Ti ricordi i cinegiornali della pace? Voi di Cuba foste i primi ad esserne avvisati. Purtroppo la situazione non era matura, trovai molte difficoltà, mentre oggi la situazione è matura per i cinegiornali liberi tecnicamente e moralmente, cioè storicamente.

Sono sicuro che nel corso di un anno nasceranno un centinaio di cinegiornali liberi, non solo in Italia, e che ogni cinegiornale libero costituirà un gruppo di lavoro di verità, dei nuclei critici con la partecipazione della base, e lo sforzo di far diventare la cultura azione; se sarà necessario a un certo punto si butterà la macchina da presa alle ortiche, ma intanto la macchina da presa va adoperata perfino contro se stessa, cioè contro tutte le strutture cinematografiche esistenti che determinano dei modi di pensiero propri del sistema. Comunque, i cinegiornali liberi vogliono esprimere un *cinema subito* che, restringendo al massimo i tempi, restringe lo spazio inerte che la cultura, categorizzandosi, riesce sempre a mettere tra se stessa e l'azione.

Caro Alfredo, un abbraccio, saluta gli amici (l'Ambasciatore Amado Blanco è lì e gli scrivo contemporaneamente a te per altri motivi).

L'originale dattiloscritto della lettera è conservato presso l'Archivio Cesare Zavattini di Roma-Reggio Emilia.

Lyda Borelli

Film Artistica "Gloria": storia di una casa di produzione

Aldo Bernardini

Questo saggio costituisce il secondo capitolo [il primo è stato pubblicato nel numero 2 del 1999, tutti gli altri sono ancora inediti] di una ricerca che ho effettuato su tutte le società di produzione italiane attive nel primo decennio del cinema muto: ricerca avviata e sviluppatasi parallelamente a quella sulla nascita e l'evoluzione delle strutture del primo cinema italiano (edita in tre volumi da Laterza nei primi anni '80) e sulla filmografia generale del cinema muto italiano (pubblicata da «Bianco & Nero» unitamente a quella svolta da Vittorio Martinelli, nei 21 volumi conclusi nel 1996: completata e proseguita anche con altre pubblicazioni nell'ambito dell'Archivio informatico del cinema italiano, da me diretto, da oltre un decennio, per l'ANICA). Le varie direzioni di ricerca citate interagiscono naturalmente le une con le altre, si integrano vicendevolmente in vista della ricostruzione di un quadro storico di cui si intendono rispettare, interpretare e far conoscere le varie componenti (economiche, estetiche, tecniche, linguistiche, ecc.).

1. Costituzione

Dalle notizie di stampa date alla fine del 1912, risulta che promotori di questa nuova società siano Mario Caserini (che il 15 dicembre ha risolto in anticipo il contratto che lo legava all'Ambrosio fino al 1915) e l'esercente Domenico Cazzulino, quest'ultimo in rappresentanza di altri tre "capitalisti".

Le prime notizie sulla Casa, «in via di costituzione», sono fornite dallo stesso Caserini, che prima della fine del 1912 annuncia una nuova società in accomandita di imminente costituzione. All'inizio del 1913 riferisce a un giornalista[1] che solo «quando tutto sarà pronto» i fondatori decideranno quale capitale dovrà avere la società.

La società in accomandita semplice Film Artistica Gloria si costituisce ufficialmente il 20 aprile 1913[2], avendo per oggetto «la fabbricazione di pellicole (films), loro vendita e sfruttamento, con costruzione di apposito teatro, con tutti gli impianti relativi, e con partecipazione eventuale ad al-

tre società aventi per scopo la vendita e lo sfruttamento delle films». I fondatori hanno dunque già la prospettiva di collegamenti e collaborazioni con società di distribuzione, probabilmente già contattate.

Il capitale sociale è di lire 260.000, interamente versato in contanti e suddiviso in 52 azioni da lire 5.000 ciascuna. Tra i 14 soci, il maggiore azionista risulta Domenico Cazzulino (con 14 azioni), seguito da Mario Caserini (con 11). Tra gli altri soci troviamo i banchieri Egidio Canova (6 azioni) e Giacomo Weber (5 azioni), vari medici e professionisti, tre possidenti e tre impiegati. Socio accomandatario e rappresentante della società è il Cazzulino (che ne assume anche la gestione amministrativa), mentre Caserini svolge il compito di direttore generale. Uno dei soci accomandanti, a turno, eserciterà i poteri di controllo sull'amministrazione: e per il primo anno il compito spetta al già citato Giacomo Weber.

2. Sede e strutture

La sede della società è a Torino: gli uffici amministrativi sono dall'inizio in via Ospedale 4 bis, mentre lo stabilimento con il teatro di posa viene allestito al n. 39 di via Quittengo (dall'altro lato lo stabile è fiancheggiato dal viale che porta al Parco Reale). L'allestimento dello stabilimento era stato avviato ancora prima della costituzione ufficiale della società. Riporta infatti lo stesso Prono[3] che il 30 gennaio 1913 Cazzulino, a nome del proprietario dello stabile, tale Bollati-Nobili, aveva inviato al sindaco di Torino la richiesta di autorizzarlo a «costruire, all'interno del cortile del fabbricato di sua proprietà, un edificio in ferro e vetri destinato a fabbricazione di films cinematografiche»; e che il successivo 2 maggio aveva inoltrato la richiesta di poter «prolungare il fabbricato interno destinato a locali per spogliatoi degli artisti addetti alle pose cinematografiche». Il terreno su cui sorge lo stabilimento è di 3.600 metri quadri; il teatro di posa, in ferro e vetri, misura 25 per 15 metri, ed è dotato di pareti che si possono aprire completamente da due lati. La società è intenzionata a produrre solo negativi, e non prevede quindi l'allestimento di laboratori per lo sviluppo e la stampa[4]. L'inaugurazione dello stabilimento è prevista per il 6 marzo 1913, ma il primo film (*Il treno degli spettri*) entra in lavorazione solo il primo aprile. Da un'intervista rilasciata da Caserini in novembre si apprende che la società ha avviato in via Quittengo lavori per ampliare lo stabilimento con un secondo teatro di posa.

Nel dicembre 1913 la società potenzia la propria attività realizzativa con l'acquisto[5] di un vecchio teatro di posa che era stato costruito vicino a Genova, a Pegli, e che da tempo non era utilizzato: la Gloria riteneva di poterlo rimettere in funzione al più tardi nel gennaio del 1916. Per sistemare il teatro, nel gennaio 1914, parte per Pegli un incaricato della Gloria, Paolo Cantinelli, che è in grado di renderlo subito operativo.

Nel luglio 1914 viene data la notizia che negli ex uffici della Gloria in via Ospedale 4 bis si è installata la redazione di una rivista corporativa torinese, «La Cinematografia Italiana ed Estera»: probabilmente da quella data anche gli uffici amministrativi della società si sono trasferiti nello stabilimento di via Quittengo. Ma sia la *Guida alla Cinematografia* della «Cine-Fono» nel dicembre 1914, sia un annuario spagnolo del 1916 riportano ancora per la Gloria entrambi gli indirizzi.

3. Organi direttivi

Alla testa della società ci sono i due soci fondatori, Domenico Cazzulino e Mario Caserini.

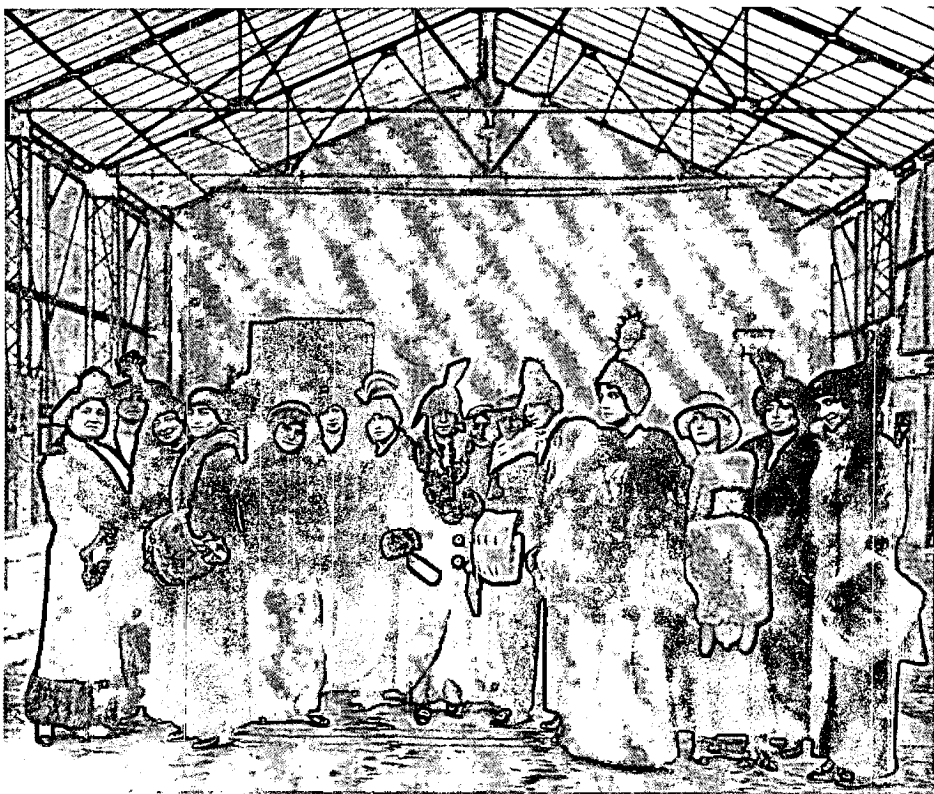
Mario Caserini (proveniente dall'Ambrosio) è fin dall'inizio il direttore generale e il principale direttore artistico della Casa, dove lavora come prima attrice anche la moglie, Maria Gasparini. Rimane fino al luglio 1914, quando lascia con la moglie la Casa. Dopo una collaborazione occasionale con l'Ambrosio, nel 1915 rientra alla Cines, la società con la quale aveva iniziato la sua carriera nel cinema.

Domenico Cazzulino, pioniere dell'esercizio torinese (era proprietario dal 1908 del Cinematografo della Borsa) e noleggiatore, è il principale azionista e il direttore amministrativo della società, fino alla sua chiusura. Nel gennaio del 1914 egli assume anche la gestione del cinema Universale di Genova.

Nel luglio 1914, al posto di direttore generale e di direttore artistico lasciato libero da Caserini viene chiamato Leopoldo Carlucci.

Leopoldo Carlucci (già direttore della sede romana della Pasquali e C.) dal luglio 1914 è direttore generale e direttore artistico della Casa, e nel 1915-16 si impegna anche come realizzatore. Gira infatti alcuni episodi della serie tratta da *Cuore* di De Amicis, ma anche drammi a forti tinte come *La maschera tragica* (1915), con Lydia Quaranta. Chiusa la Gloria, il regista passa nello stesso 1916 presso alcune Case milanesi.

4. Personale tecnico e artistico

Nel febbraio del 1913, la stampa annuncia che, della società in via di costituzione, sarà capo operatore Giuseppe Angelo Scalenghe, mentre in marzo si aggiungono i nomi di tre "capi studi scenografici" (Riccardo Rosso, i fratelli Ponzetti e Celestino Maglioli) e del capo macchinista Egisto Olivieri.

Un gruppo di attrici della "Gloria" ritratte all'interno del teatro di posa della Casa:
Maria Gasparini è la prima a sinistra; all'estrema destra si riconoscono Isabella e Letizia Quaranta

Oltre a Caserini, nel 1913 lavorano come realizzatori Alberto Degli Abbati, Giuseppe De Liguoro, Camillo De Riso e tale Travaglini; come attore e assistente regista Emilio Petacci; come direttore tecnico, oltre a Scalenghe, entra nella Casa anche Giacomo Farò. Tra i soggettisti si segnalano V. Bajardi, la baronessa De Rege, Carlo Veneziani, Luigi Sonnazzi e soprattutto il duo Emiliano Bonetti e Giovanni Monleone.

Alberto Degli Abbati (proveniente dall'Ambrosio). Assunto nel giugno 1913, oltre che come "metteur-en-scène" lavora anche come vicedirettore e capo del personale. Dirige il secondo film della coppia Borelli-Bonnard, il dramma *La memoria dell'altro*, ma non disdegna nemmeno le commedie con De Riso; suo è anche il risorgimentale *Peppeniello* (ovvero *La morte bella*, 1914). Nel 1914 lascia la Casa e il cinema. Ritornerà a girare per una Casa romana nel 1919.

Giuseppe De Liguoro (proveniente dalla Labor Film). Assunto nel settembre 1913, pare che abbia realizzato solo due film (usciti entrambi

Foto di gruppo degli attori della "Gloria" all'interno del teatro di posa a vetri:
si riconoscono (sulla sinistra, verso il centro) Camillo De Riso e Mario Bonnard

nel 1915), peraltro di buon rilievo espressivo, prima di lasciare la Casa, nel febbraio 1914, per passare all'Etna.

Camillo De Riso (proveniente dall'Ambrosio). Assunto nel febbraio 1913, si occupa soprattutto delle commedie della Casa, come regista, soggettista e attore. Nel 1914 lancia anche una serie comica e interpreta il personaggio fisso di Camillo. Nell'ottobre del 1915 passa alla Caesar Film, ma alcuni suoi film girati per la Gloria escono ancora nel 1916.

Giovanni Monleone (Genova, 1879-Genova, 1947). Insegnante e librettista delle opere del fratello musicista Domenico, scrive con l'amico Emiliano Bonetti (Milano, 1874-Genova, 1937) soggetti e sceneggiature di vari film della Gloria, a cominciare dal mélo *Ma l'amor mio non muore!* (1913) realizzato da Mario Caserini; tra i lavori più interessanti del 1914-15 citiamo *L'alba del perdono* di Alberto Degli Abbati, *Colei che tutto soffre* di Amleto Palermi e *Fiori d'amore... fiori di morte* di Giuseppe De Liguoro. Nel 1916 la coppia segue Caserini alla Film Manipulation Agency[6].

Emilio Petacci (Roma, 1886-?). Attore teatrale, assunto alla Gloria nel 1913, in giugno è inviato a Verona per preparare l'Arena in vista delle riprese di alcuni film storici, che si effettuano poi in ottobre: in quell'occasione collabora con il regista guidando le comparse nelle scene di massa. Lavora anche come attore alla Gloria fino al 1915.

Giuseppe Angelo Scalenghe (proveniente dall'Ambrosio). Assunto nel marzo 1913 come direttore tecnico e capo operatore, costruisce per la Casa anche speciali macchine da presa.

Giacomo Farò (proveniente dall'Ambrosio). Assunto nel giugno 1913 come operatore, in qualche caso si dice che lavori anche come "metteur-en-scène": ma non risultano film a lui attribuiti in questo ruolo.

Celestino Maglioli (proveniente dalla Centauro Film). Scenografo, assunto nell'aprile 1913.

Riccardo Rosso (proveniente dalla Cines). È assunto nell'aprile 1913, ed è ancora presente come "capo-pittore" nell'ottobre 1913.

Nel 1914 i quadri tecnici e artistici della società si arricchiscono di altre personalità emergenti: i direttori artistici Gino e Piero Calza-Bini, Leopoldo Carlucci (v. Organi direttivi*), Carlo Gervasio, Amleto Palermi, Giuseppe Pinto, Telemaco Ruggeri e Vittorio Rossi-Pianelli; come soggettisti sono utilizzati – oltre a Renzo Chiosso, chiamato a dirigere l'ufficio soggetti – anche Gaetano Contursi Lisi, Giannino Antona-Traversi, Guido Di Nardo, Lina Ferraris Cazzulino. Tra i direttori tecnici entra Leandro Berscia.*

Leandro Berscia (proveniente dalla Comerio). Assunto nel 1914, lavora come direttore tecnico anche nel 1915. Nel 1916 passa alla Savoia Film.

Gino Calza-Bini. Autore drammatico, entra alla Gloria nel 1914, ma la sua attività come realizzatore è molto saltuaria (dirige solo un paio di film).

Piero Calza-Bini (proveniente dalla Cines). Realizza alcuni film negli anni 1914-15. Nel 1916 prosegue la carriera presso alcune Case liguri.

Renzo Chiosso (proveniente dalla Pasquali e C.). Assunto come soggettista e riduttore negli ultimi mesi del 1914, nel gennaio 1915 è nominato «direttore dell'ufficio soggetti». Nel 1916 lavora da indipendente collaborando con varie società.

Carlo Gervasio. Assunto come attore caratterista nel 1914, nello stesso anno esordisce anche come "metteur-en-scène"; nel 1915 riprenderà la carriera di attore presso la napoletana Polifilm.

Amleto Palermi (1889-1941). Giornalista e autore drammatico (ha scritto anche alcune commedie in dialetto siciliano), inizia la carriera cinematografica nel 1914, entrando alla Gloria in marzo e realizzando alcuni film drammatici, avventurosi e patriottici. In un medaglione che commenta la sua foto nella copertina di «La Vita Cinematografica»[7] lo si presenta come proveniente «da quel mondo aristocraticamente intellettuale, a cui il cinematografo ha finalmente sentito il bisogno di rivolgersi, perché più ampia e luminosa fosse la sua via d'arte». Lavora alla Gloria, a volte anche solo come soggettista, fino al 1915; prosegue poi la carriera seguendo Caserini quando lascia la Casa.

Giuseppe Pinto (proveniente dalla Leonardo). Assunto, assieme alla moglie attrice, nel febbraio 1914, realizza soprattutto con lei alcuni film avventurosi, polizieschi e drammatici (ma sua è anche la commedia *La memoria del diavolo,* con Lydia Quaranta, 1915). Nella seconda metà del 1915 passa con la moglie a un'altra società minore torinese, l'Étoile.

Vittorio Rossi-Pianelli (proveniente dalla Pasquali e C.). Assunto come "primo attore" nel febbraio 1913, verso la fine del 1914 – dopo il successo personale ottenuto nei panni di Nerone in *Nerone e Agrippina* – viene promosso "direttore di scena" e lavora quindi anche come "metteur-en-scène", cimentandosi in film di vario genere. Gira quindi, nel 1915, alcuni episodi della serie tratta da *Cuore* di De Amicis e l'avventuroso *Sul limite del Nirvana,* ambientato in India; prosegue poi la carriera di regista e attore presso altre Case minori torinesi (come l'Imperial Film e la Padus Film).

Telemaco Ruggeri (Narni, 1876-Roma, 1957). Avviatosi alla carriera di attore teatrale, nel 1914 comincia a lavorare per la Gloria come attore, ma poi esordisce anche come soggettista e come realizzatore con il drammatico *La corsa all'amore.* Dopo altri saggi di regia usciti nel 1915 e nel 1916, prima della fine del 1915 viene scritturato come "metteur-en-scène" da un'altra Casa torinese, la Savoia Film.

Tra il 1915 e il 1916, infine, realizzano film per la Gloria anche Pier Antonio Gariazzo e Umberto Paradisi; e vengono promossi alla regia il soggettista Guido Di Nardo e il primo attore Gian Paolo Rosmino.

Guido Di Nardo. Dopo aver collaborato come soggettista nel 1914

(per *L'eterno romanzo*), esordisce come realizzatore nel 1915 e gira alcuni film drammatici e avventurosi, dedicandosi soprattutto a valorizzare le possibilità di un atleta-attore da poco assunto, Mario Guaita (nome d'arte: Ausonia).

Pier Antonio Gariazzo (proveniente dalla Savoia). Gira per la Gloria un film avventuroso (*La danzatrice mascherata*), uscito nel 1916. Nel 1917 lavorerà come soggettista e regista per la ditta milanese di Armando Vay.

Umberto Paradisi (proveniente dalla Pasquali). Realizza tre episodi della serie tratta da *Cuore* di De Amicis, tutti usciti nel 1916. Nello stesso anno collabora anche con altre Case minori torinesi.

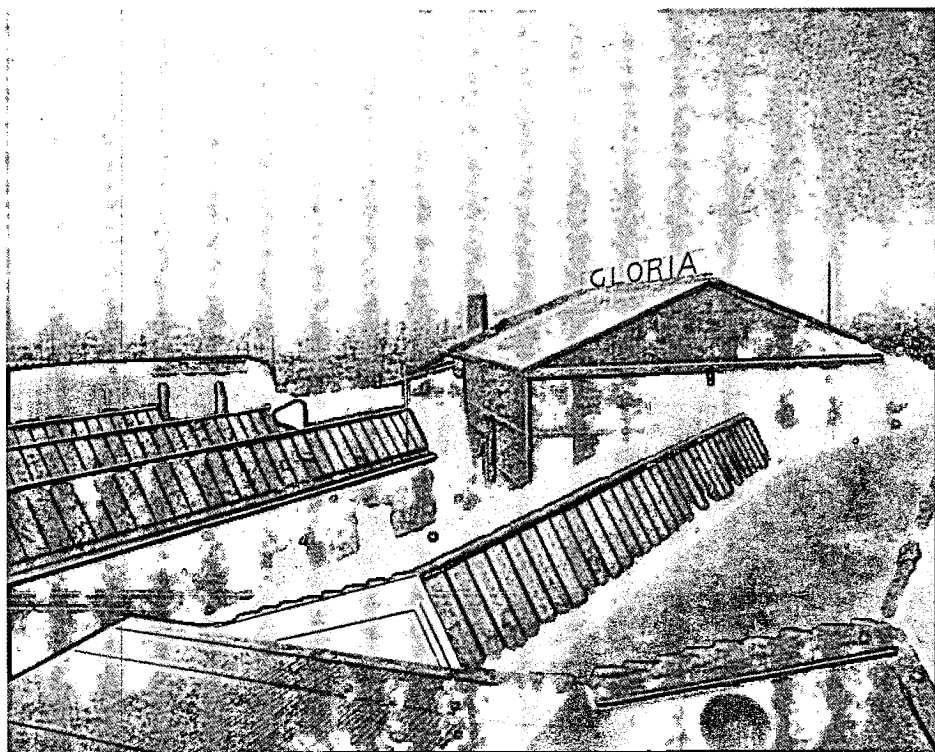
Gian Paolo Rosmino (proveniente dalla Savoia Film). Assunto nel luglio 1913 come caratterista, si fa apprezzare in molti film, per lo più in ruoli di fianco (*Ma l'amor mio non muore!*, 1913), ma a volte anche come protagonista (per esempio in *La memoria del diavolo,* 1915). Nel 1915 esordisce per la Gloria anche come regista (*La strega*); ma prima della fine dell'anno passa alla Cenisio.

5. Attori e attrici

Nel febbraio 1913 la stampa annuncia che nella nuova società sono già impegnati: come primo attore Vittorio Rossi-Pianelli e come prime attrici Maria Caserini Gasparini e Letizia Quaranta; in marzo si aggiungono poi altri nomi: le signore Mary Bayma Riva, Isabella Quaranta e Fede Sedino, e i signori Tranquillo Bianco, Mario Bonnard, Camillo De Riso (v. Personale tecnico e artistico*), Felice Metellio, Gentile Miotti e Telemaco Ruggeri (v.* Personale tecnico e artistico). *Ma l'acquisto più interessante della Gloria nel 1913 è senza dubbio Lyda Borelli.*

Tranquillo Bianco (proveniente dalla Savoia Film). Attore caratterista presente in quasi tutti i film della Gloria, nel 1915 passa prima alla Padus e poi alla Victoria Film.

Maria Gasparini (proveniente dall'Ambrosio). Entrata alla Gloria assieme al marito, Mario Caserini, con il ruolo di prima attrice, lascia poi con lui la Casa nel giugno 1914, dopo aver interpretato vari ruoli di rilievo (tra i quali quello di Agrippina in *Nerone e Agrippina*).

Letizia Quaranta (proveniente dalla Torino Film). Assunta nel febbraio 1913 (la sorella Isabella entra invece in marzo), viene presentata

Un'immagine pubblicitaria dello stabilimento della "Gloria" come si presentava nel dicembre 1913

come «una bellissima giovane, dalle attitudini non comuni per la nostra arte». Lavora per la Gloria nel 1914-15, anche in ruoli da protagonista (ne *L'eterno romanzo,* per esempio, interpreta un personaggio che era stato scritto per Lyda Borelli). Nel 1916 collaborerà con altre Case torinesi, come l'Ambrosio e la Corona Film.

Mary Bayma Riva. Assunta in marzo, è citata sulla stampa come «una ideale apparizione bionda». È attiva alla Gloria fin verso la metà del 1914 (con un intervallo, tra il settembre e il dicembre 1913 presso la Isis), in ruoli di secondo piano. Nel giugno 1914 passa alla Psiche Film.

Mario Bonnard (proveniente dall'Ambrosio). Assunto alla Gloria come "primo attore giovane", ottiene affermazioni personali di grande rilievo soprattutto in coppia con Lyda Borelli in film come *Ma l'amor mio non muore!* e *La memoria dell'altro.* Verso la metà del 1914 costituisce a Torino una nuova Casa di produzione a lui intitolata; nella seconda metà del 1915, dopo una nuova collaborazione occasionale con la Gloria, torna a lavorare con Mario Caserini nelle società che questi ha nel frattempo fatto nascere.

Felice Metellio (proveniente dalla Torino Film). Lavora alla Gloria solo per qualche mese: interpreta un ruolo anche nella commedia *Florette e Patapon* (un critico osserva che è «giovane, simpatico e... conquistatore di professione»); ma poi vi rientra nel 1915, sempre come attore di carattere.

Gentile Miotti (proveniente dall'Itala Film). Attivo alla Gloria come attore brillante, nel 1913 è lanciato nel ruolo di Florette in *Florette e Patapon*, e interpreta anche varie commedie sotto la guida di De Riso nel 1914.

Lyda Borelli (La Spezia, 1887-Roma, 2 giugno 1959). Figlia d'arte, aveva esordito in teatro fin dal 1901, ottenendo molto presto ottime affermazioni come «prima attrice giovane» nelle compagnie Talli-Gramatica-Calabresi e in quella di Ruggeri. Nel luglio 1913 accetta l'offerta di Caserini di partecipare come protagonista a due film della Gloria, accanto a Mario Bonnard: soprattutto *Ma l'amor mio non muore!* (1913) fa emergere il temperamento di una grande interprete cinematografica, già pronta a trasformarsi in diva. Nel 1915 proseguirà la carriera nel cinema alla Cines.

Altri interpreti attivi alla Gloria, anche in ruoli di primo piano, negli anni 1913-14 sono Alfredo Bertone, Elda Bruni-Negri, Dante e Franco Cappelli, Carolina Catena, Lydia De Roberti, Fanny Ferrari, Desy Ferrero, Carlo Gervasio, Cornelia Giorgini Pinto, Carmen Mialet, Gina Montes, Uberto Palmarini, Guido Petrungaro, Lydia Quaranta, Gian Paolo Rosmino (v. Personale tecnico e artistico*), Ermanno Roveri, Elisa Severi, Aldo e Fernanda Sinimberghi, Virgilio Tommasini. Solo per un mese lavorano invece con la società Paolo Cantinelli (assunto in ottobre del 1913 e proveniente dalla Milano Films) ed Emma e Letizia Marciapiede (passate nel settembre 1913 alla Centauro).*

Alfredo Bertone (proveniente dall'Ambrosio). Assunto nel 1914, interpreta vari film in ruoli di secondo piano fino al 1915. Per *La beffa di Satana* (1915) un critico gli attribuisce una «bella figura d'attore», ma aggiunge: «si dice che piaccia a molti. Non discutiamo. La sua interpretazione... non è affatto sincera. Recita non male, ma recita la parte, non la vive».

Elda Bruni-Negri (proveniente dalla Labor Film). Assunta il primo maggio 1914, interpreta anche ruoli di prima attrice in film drammatici (come *L'orrendo blasone*, 1914; *L'occhio della morta*, 1915; ecc.), fino alla fine del 1915. Un critico le riconosce «molta vigoria, faccia espressiva e azione spigliata, sicura ed efficace». Nel 1916 passa a lavorare presso alcune Case milanesi.

Dante e Franco Cappelli. Dante (proveniente dalla Savoia Film) è assunto con la moglie (Daisy Ferrero) nel giugno 1913, e appare in vari film anche in ruoli di protagonista (un critico lo segnala come un «artista esperto e valente, che non stona mai»). Passerà nel 1916 a lavorare con Caserini e in Case minori torinesi. Franco, probabilmente figlio della coppia, esordisce nel 1914 come attore bambino (ha, fra l'altro, un ruolo importante in *Peppeniello*).

Carolina Catena (proveniente dall'Itala Film). Attrice bambina (nel 1914 era stata Cabiria nell'omonimo film di Pastrone), prosegue la carriera alla Gloria, vestendo a volte abiti maschili. Ha anche alcuni ruoli da protagonista (*Il piccolo protettore*, 1915) o di comprimaria (*Chi non vede la luce*, 1914): a proposito di quest'ultimo film un critico osserva che la bambina è qui «un po' meno manierata. Il pubblico la vede con piacere e l'apprezza assai benignamente. Studi, studi e non si preoccupi che di essere semplice e vera».

Lydia De Roberti (proveniente dalla Pasquali e C.). Assunta nel 1913 come attrice per ruoli da protagonista o da comprimaria, si fa apprezzare soprattutto come Poppea in *Nerone e Agrippina* (1914), in coppia con Bonnard in *Fiori d'amore... fiori di morte* (1914) e in *Lungi dal nido* (1915): per quest'ultima interpretazione un critico la considera «una tra le migliori e più efficaci attrici del campo cinematografico, per quanto modesta ed altrettanto bella... è una delle poche attrici che sappia tramutarsi in personaggio». Nel 1916 passa alla Cenisio.

Fanny Ferrari. Assunta nel 1913 come attrice brillante, anche per ruoli di primo piano, è segnalata in *Matrimonio segreto* (1913) di De Riso come «una figurina graziosa e affascinante». Spesso protagonista accanto a De Riso, dà buona prova anche nel genere drammatico: per *Tenebre...* (1914) di Gervasio, dove interpreta una cieca, un critico riconosce che è «brava assai... seducente anche sotto quelle misere vesti e piena di vita, faccia espressiva... È una granata questa attrice! Lasciatela esplodere!». Nel 1915 passa all'Ambrosio.

Desy (o Daisy) Ferrero. Assunta assieme al marito, Dante Cappelli, nel giugno del 1913, è attrice brillante in varie commedie e comiche di De Riso. Nel 1916 passa con il marito a lavorare con Caserini.

Cornelia (Nelly) Giorgini Pinto (proveniente dalla Leonardo). Moglie del regista Giuseppe Pinto, è assunta assieme a lui nel febbraio 1914 come «attrice giovane» e fino al 1915 interpreta, anche da protagonista, alcuni film avventurosi. Apprezzando il suo apporto a *L'alba del perdono* (1914) di

Alberto Degli Abbati, un critico rileva che «le nuoce, forse, un po' la statura, ma il suo bel viso d'un ovale perfetto, i grandi occhi melanconici, la dolcezza del suo sorriso, compensano ad usura i pochi centimetri di differenza nella statura. Oltre a ciò la sua maschera è assai espressiva e di facile mobilità». Nel 1915 passa a un'altra Casa torinese, l'Étoile.

Carmen Mialet. Attrice del varietà e sorella dell'attore Felice Metellio, è assunta nel febbraio 1914 ed esordisce come ballerina in *Colei che tutto soffre* (1914) di Amleto Palermi. Mancano notizie sulla sua carriera successiva.

Gina Montes. Attrice di origine fiorentina, esordisce nel cinema alla Gloria, dove entra nel 1913, ottenendo presto ruoli di primadonna. Ma stenta a farsi apprezzare. Per *Il più forte* (1915), dove affianca Ausonia, un critico rileva che l'attrice «promette di diventare brava, se però darà ascolto ai buoni insegnamenti e si lascerà guidare. Ha una bellissima figura ed una maschera non poco espressiva, ma dei suoi mezzi non sa valersene [*sic*] con giusta misura... gesticola troppo in quelle situazioni che dovrebbero essere rese con parsimonia di gesti». Nel 1916 passa ad altre Case torinesi minori.

Uberto Palmarini (proveniente dalla Milano Films). Assunto alla Gloria nel 1914, vi interpreta qualche film in ruoli secondari, prima di passare, nel 1915, alla Gladiator.

Guido Petrungaro (proveniente dalla Savoia Film). Assunto nel maggio 1913, è apprezzato caratterista, anche se in qualche caso si rileva nella sua recitazione una marcata impronta teatrale. Nel 1916 passa a un'altra Casa torinese.

Lydia Quaranta (proveniente dall'Itala Film). Nel 1914 entra per qualche mese alla Gloria, in ruoli di protagonista, raggiungendo le sorelle minori Letizia e Isabella; rientra quindi temporaneamente all'Itala Film, ma nel 1915 ritorna alla Gloria. A proposito della sua interpretazione ne *La beffa di Satana* (1915), un critico rileva in lei una «magnifica linea di attrice brillante; quindi male le si addicono le parti drammatiche». Nello stesso 1915 lavora anche per la Savoia Film.

Ermanno Roveri (proveniente dalla Cines). Assunto nel 1914 come attore-bambino, rimane alla Gloria per tre anni, riprendendo anche il personaggio di Frugolino che aveva reso popolare alla Cines. Nel 1915 è protagonista di alcuni episodi della serie ispirata a *Cuore* di De Amicis. Nel 1917 lo ritroveremo al lavoro alla Silentium Film.

Elisa Severi (proveniente dalla Film d'Arte Italiana). Entra alla Gloria

nel febbraio 1914 e interpreta anche ruoli di protagonista, spesso a fianco di Mario Bonnard. Attrice «bellissima ed elegantissima» – come nota nel 1914 un critico (per *La contessa Fedra*) – è attiva alla Gloria fino al 1915. Nel 1916 passa alla Latina Ars.

Aldo e Fernanda Sinimberghi (provenienti dalla Milano Films). Marito e moglie, entrati alla Gloria nell'ottobre 1913, collaborano insieme al kolossal *Nerone e Agrippina*; Aldo dopo un mese passa all'Itala Film, ma rientra nel 1914; nel 1915 passa a una Casa minore torinese, l'Étoile, mentre la moglie (col nome di Fernanda de l'Arc) collaborerà con la Padus.

Virgilio Tommasini. Attore di formazione teatrale (sembra con trascorsi nel cinema fin dal 1908), è assunto nel settembre 1913 ed è utilizzato soprattutto in ruoli brillanti di secondo piano; rimane al lavoro fino al 1915.

Tra i nomi di maggior spicco che lavorano per la Gloria negli anni 1915-16 ricordiamo almeno Giovanni Casaleggio, Carlo Cattaneo, Mario Guaita (Ausonia), Bonaventura W. Ibañez, Tina Martini e Cecyl Tryan.

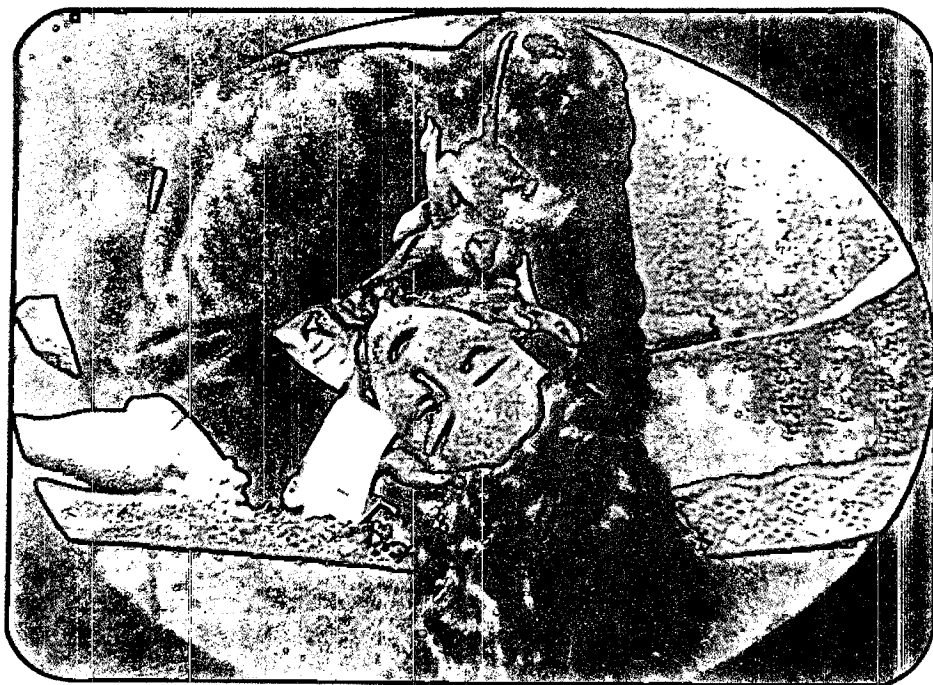
Giovanni Casaleggio (proveniente dalla Bonnard Film). Assunto nel 1915, interpreta anche ruoli di protagonista (come in *La morsa della morte*). Nel 1916 lavorerà per un'altra società torinese, la Gladiator Film.

Carlo Cattaneo (proveniente dalla Firenze Film). Partecipa nel 1915 a vari film della Gloria, prima di trasferirsi presso Case minori milanesi.

Mario Guaita (nome d'arte: **Ausonia**; proveniente dalla Società Italiana Eclair). Attore dotato di un fisico atletico e diventato popolare nello *Spartaco* della Pasquali, viene valorizzato alla Gloria come protagonista di una serie di film avventurosi e drammatici, sotto la guida dei registi Di Nardo e Rossi-Pianelli.

Bonaventura W. Ibañez (proveniente dall'Itala Film). Assunto nel settembre 1914, nel 1915 lavora anche come protagonista (*Sul limite del Nirvana*). Nel 1916 passa alla Victoria Film di Torino.

Tina Martini (proveniente dalla Victoria Film di Roma). Collabora con la Casa anche in ruoli di protagonista (per esempio in *La vergine del mare*, 1915). Nel 1916 passa alla Milano Films.

Cecyl Tryan (proveniente dalla Cines). Attrice brillante, è occasionalmente protagonista del film *La danzatrice mascherata* (1916). Passerà poi alla Pasquali.

Mario Bonnard e Lyda Borelli in un'immagine della scena finale di
Ma l'amor mio non muore! (1913), da un manifesto pubblicitario del film

6. La produzione

La Gloria parte con progetti molto ambiziosi, annunciati da Caserini in ogni occasione (la realizzazione di «film artistiche di lungo metraggio da soggetti di Autori di fama indiscussa»[8]); ed essi trovano concreta corrispondenza nella tempestività con cui stabilisce contatti e contratti con cineasti qualificati prima ancora della costituzione ufficiale della società. Dal primo aprile inizia la lavorazione del suo primo film, *Il treno degli spettri*, la cui realizzazione richiede quasi tre mesi (l'ultimo "giro di manovella" viene dato in giugno): la «prova generale» del film avviene infatti al Cinematografo della Borsa di Torino (la sala di Cazzulino) il 28 giugno, a mezzanotte, e diventa così un'occasione mondana. Sempre in aprile la Gloria annuncia anche l'avvio di una impresa ancora più ambiziosa: una nuova edizione di *Gli ultimi giorni di Pompei* (dal romanzo di Bulwer-Lytton) – già portato sullo schermo dall'Ambrosio nel 1908 – da girarsi all'Arena di Verona, ottenuta in concessione dal Comitato di beneficienza cittadino (dopo l'elargizione al Comune di una «notevole somma andata a beneficio della Congregazione di Carità»). La stampa è generosa nel fornire dettagli: il film, che ha come titolo alternativo *La cieca di Sorrento*, si svilupperà

in 9 atti per circa 3000 metri; regista sarà lo stesso Caserini, che prevede di utilizzare 30 leoni, mille comparse, 50 cavalli e «mobilio, attrezzi, suppellettili ricopiati esattamente da documenti d'epoca»[9]. Una fotografia del carrozzone del circo Nouma-Hava contenente le belve previste per le scene in Arena fa il giro delle riviste di tutto il mondo. La sistemazione dei primi "praticabili" all'Arena avviene verso il 20 settembre e l'inizio delle riprese è annunciato per la fine di ottobre, quando risultano al lavoro a Verona, in aiuto di Caserini, anche Alberto Degli Abbati e Giuseppe De Liguoro: operatori sono Scalenghe e Farò. Il giornale veronese «L'Arena» dà risalto all'avvenimento, spiegando che sono già stati girati alcuni "quadri" a Torino, «in ambienti aperti, e molte scene sono state prese su apposito palcoscenico»[10]. In agosto però sono intanto uscite altre due riduzioni a lungometraggio dello stesso romanzo, una dell'Ambrosio e una della Pasquali (che portano, oltre al resto, le due Case torinesi a un processo per contraffazione e concorrenza sleale, conclusosi in ottobre). In novembre la Gloria decide di abbandonare il progetto, utilizzando i materiali già girati e gli allestimenti all'Arena per un altro kolossal "storico" ambientato nella Roma antica, *Nerone e Agrippina*, che esce all'inizio del 1914. Nel corso del 1913 la Gloria e Caserini raggiungono comunque alcuni importanti traguardi, assicurando alla nuova Casa prestigio e un posto di rilievo tra le produzioni italiane. In ottobre un critico[11] rileva che se *Il treno degli spettri* è risultato soprattutto «una promessa di futuri trionfi», successi clamorosi hanno ottenuto invece la commedia *Florette e Patapon* e il «dramma mondano» *Ma l'amor mio non muore!*, un prototipo di genere e prima affermazione divistica di Lyda Borelli e Mario Bonnard; il critico citato saluta quest'ultimo film come «il capolavoro dell'analisi psicologica e dell'arte del dolore»; mentre per un altro critico della stessa rivista, «si è saputo fare del teatro moderno, animando il quadro fotografico, non soltanto di bellezze decorative, ma di sensazioni di vita, come se i freddi personaggi proiettati avessero il dono della parola. [...] Quale spaziosa visione teatrale, quanto sapere aristocratico e geniale, quale varietà di forma, quale trittico vittorioso!»[12].

Alla fine del 1913 la società ha immesso sul mercato 15 titoli (13 a soggetto, di cui ben 11 a lungometraggio, e due "dal vero"). La produzione del 1914 segnala un notevole incremento, con un raddoppio dei titoli editi (30): se il numero dei film a lungometraggio rimane stazionario (sono 12), la Gloria si impegna maggiormente nel campo della commedia e del film comico, valorizzando gli apporti di un regista-attore brillante divenuto molto popolare come Camillo De Riso; mentre sporadica rimane la produzione di «dal vero». Le produzioni di punta dell'annata sono costituite dai due film che superano i 1500 metri (lo "storico" *Nerone e Agrippina* di Caserini e la commedia *Guerra in tempo di pace*

di De Riso), dal risorgimentale *Peppeniello* ovvero *La morte bella* – con il quale si fa notare un nuovo regista emergente, Alberto Degli Abbati – e da due drammi di Giuseppe De Liguoro (*Fiori d'amore... fiori di morte*, con Mario Bonnard, e *Pagine sparse*, con Fanny Ferrari), per i quali la critica dell'epoca mostra particolare apprezzamento.

Tracciando un bilancio della produzione nazionale, nell'agosto del 1914, il critico di «La Vita Cinematografica» Pier da Castello riconosce che la Gloria «si è imposta al suo primo apparire. A parte *Il treno degli spettri*, ogni suo lavoro si è fatto apprezzare per una speciale impronta artistica, per una certa forma di teatro (che prima del suo apparire nessuna Casa aveva dato alla cinematografia), congiunta ad una smagliantezza fotografica veramente meravigliosa. A cagione di tali qualità le migliori penne d'Italia offersero la loro collaborazione – come lo provano parecchie lettere che mi passarono per le mani – ma i cui lavori furono respinti da un poco oculato ufficio di revisione, mentre si diede il passo a qualche prodotto piuttosto dozzinale. [...] La Gloria potrebbe emergere nei rapporti colle altre Case, per quelle doti di arte e di tecnica che ho sopra citate. [...] Nella mania dei grandi lavori *romani*, il suo *Nerone* sta come il saggio finale di un'opera di bellezza veramente artistica, che ha procacciato al Caserini il titolo di *grande mago della cinematografia*. Disgraziatamente il compilatore[13] – persona certo studiosa, ma non pratica di teatro, né di composizioni sceniche – non seppe dare al lavoro forma drammatica, né innestarvi elemento alcuno d'interesse; per cui l'esito finanziario non corrispose alla fatica, quanto il valore artistico dava diritto di sperare. [...] Oggi però le cose sono alquanto mutate; il *gran mago* Caserini ha lasciato il suo posto di direttore generale [...] e quindi non posso stabilire nulla sul nuovo indirizzo»[14].

Il 1915 è ancora un anno quantitativamente sostenuto per la Gloria, che arriva a 34 titoli, con un sensibile aumento della produzione a lungometraggio (15 film). Al successo delle farse e delle commedie brillanti, che De Riso continua a sfornare a getto continuo, si aggiunge nel corso dell'annata quello della serie di mediometraggi ispirati al libro *Cuore* di De Amicis, girati da Vittorio Rossi-Pianelli e da Leopoldo Carlucci, quasi tutti interpretati dal giovanissimo attore Ermanno Roveri. Per il resto, i film della Gloria non spiccano per originalità o per qualità particolari, dato che ricalcano per lo più i modelli più diffusi e abusati del film avventuroso o spionistico (genere al quale reca un contributo di rilievo un nuovo attore scritturato dalla Gloria, Ausonia).

Nel 1916, infine, la produzione della Casa subisce un brusco ridimensionamento (escono solo 9 titoli): si tratta ancora di qualche film avventuroso (come l'unico che supera i 1500 metri, *La danzatrice mascherata* diretto da Pier Antonio Gariazzo) e di altri episodi della serie

Serie di fotogrammi da *La memoria dell'altro* (1913), con Lyda Borelli e Mario Bonnard

deamicisiana, realizzati tutti probabilmente l'anno precedente e usciti in ritardo. E sono questi gli ultimi segni di vita di una società ormai arrivata al capolinea.

7. Altre vicende e attività della Casa

La Film Artistica "Gloria" viene avviata da Mario Caserini, che già alla fine del 1912 annuncia il suo programma: «tutti i soggetti saranno accurati nei minimi particolari, non dovranno lasciare nulla a ridire, in una parola perfetti; tanto da adottarsi il motto "Ars vera lex"». In effetti sono queste le parole che compaiono nel cartiglio della Gloria: al centro troneggia una figura femminile a seno nudo, racchiusa in un cerchio, che con le braccia alzate regge le estremità di un nastro di pellicola, il quale, srotolandosi, compone la parola "Gloria".

Nel gennaio del 1913, avvertendo di voler produrre solo negativi, Caserini scrive che per la stampa si servirà forse delle «officine francesi Biak», di proprietà dell'ingegner Pouchain di Lione

(che in Italia era stato uno dei fondatori e dei primi dirigenti della Cines di Roma): ma non sappiamo se questo proposito sia stato poi mantenuto. In febbraio, Caserini effettua anche un viaggio all'estero per stabilire relazioni e contratti; al suo ritorno la stampa riferisce che egli ha «già contrattato tutte le sue films, a condizioni vantaggiosissime, tanto da portarsi colla vendita delle pellicole a paragone delle più antiche e accreditate Case»[15].

In febbraio la Casa ha già effettuato le prime assunzioni di personale tecnico e di attori, molti dei quali seguono Caserini dall'Ambrosio. Da allora fino ad aprile (data della costituzione ufficiale della società), la Gloria compie un grosso sforzo pubblicitario, con articoli e pagine sulle principali riviste del settore, in Italia e all'estero. Si punta soprattutto sul nome, già largamente conosciuto, di Caserini, che viene a volte affettuosamente chiamato «Napoleoncino» e di cui si ricordano i meriti acquisiti alla Cines e all'Ambrosio: «la sua abilità e capacità – si nota in uno degli annunci della Gloria – sono garanzia assoluta di bontà e superiorità della produzione che nel prossimo mese di Aprile verrà lanciata sul mercato internazionale»[16]. Assieme al nome di Caserini gli annunci ricordano quelli altrettanto noti di Scalenghe e di Maria Gasparini, di Letizia Quaranta e di Vittorio Rossi-Pianelli. Le indiscrezioni sui nomi e sui programmi della nuova Casa sono fatti circolare con molta abilità: l'autorevole «La Vita Cinematografica»[17] anticipa, per esempio, «che il marchese Gastone Monaldi, il fortunato e bravo proprietario della Compagnia Romanesca, che attualmente agisce al nostro teatro Alfieri, prenderà parte con tutta la sua Compagnia ad alcuni lavori che la "Gloria" farà al più presto».

Già in marzo si annuncia che i film della Gloria saranno distribuiti dal torinese Alfonso De Giglio[18], specializzato nell'"import-export" dai Paesi del Nord Europa. In effetti il successivo 17 maggio Cazzulino e De Giglio costituiscono una società in accomandita semplice sotto la ragione sociale «A. De Giglio e C. Gloria», per «la vendita e lo sfruttamento [...] della produzione cinematografica edita dalla Casa "La Film Artistica Gloria"». Il capitale sociale è di Lire 100.000 e viene conferito in parti uguali dai due soci[19]: la Film Artistica Gloria è socio accomandante, mentre De Giglio assume la gestione della società. Nei mesi successivi De Giglio cerca di costituire per la Gloria una rete di sub-concessionari, in Italia e all'estero. In settembre poi cede la rappresentanza per l'Italia alla Cinemotecnica Italiana di Milano; ma già in precedenza ha stipulato contratti con distributori regionali, o per zone, con la Universal-Films di Trieste, la Oscar Hemmi di Napoli, ecc.

Nell'aprile del 1913 – quando ancora non ha prodotto alcun film e si sta anzi ufficialmente costituendo – la Gloria è l'unica Casa italiana pre-

sente all'Esposizione Internazionale Cinematografica di Londra, dove ottiene (secondo la stampa) un diploma e una medaglia d'oro. Intanto Scalenghe, da esperto tecnico qual è, provvede a dotare la Casa di sei macchine da presa di sua costruzione. E in aprile la Gloria riesce ad attirare l'attenzione sulla stampa anche con la notizia di essersi assicurata l'esclusiva dell'esordio cinematografico di una grande attrice del teatro nazionale, Lyda Borelli. Annuncia poi in giugno di aver ottenuto dallo scrittore Luigi Chiarelli la cessione dei diritti di una novella e di un dramma; in agosto acquista i diritti cinematografici di *Cuore* di De Amicis (i relativi film usciranno infatti tra il 1914 e il 1916); e in novembre (per circa 100 mila lire) quelli di *Il Ponte dei Sospiri* di Zévaco (che la Gloria invece non utilizzerà).

Cazzulino si dimostra ottimo pubblicitario anche convocando spesso giornalisti sia per visitare lo stabilimento in costruzione, sia per assistere alla riprese del primo film della Gloria, *Il treno degli spettri* (inaugurando così una tecnica promozionale rimasta in uso fino ai nostri giorni). Nel settembre 1913 si dà notizia che la troupe agli ordini di De Riso sta girando in trasferta a Santa Margherita ligure una serie di commedie; mentre in ottobre-novembre si moltiplicano i servizi dal set veronese di *Gli ultimi giorni di Pompei*. Un'altra notizia utile all'immagine della Casa, fatta circolare in dicembre, riguarda l'ospitalità assicurata nel suo stabilimento al lavoro della compagnia Borelli-Piperno-Gandusio, che per conto della Cines aveva iniziato le riprese di un film[20] a Torino nel teatro di posa della Pasquali (e si dice che, per riconoscenza, il barone Fassini, direttore della Cines, abbia regalato a Caserini «una penna d'oro massiccio con brillante»).

Nel numero di dicembre del 1913 hanno molto rilievo sulla torinese «La Vita Cinematografica» fotografie e servizi dedicati a illustrare gli impianti e il personale di una società che «da un solo anno si è avanzata nell'agone cinematografico, ed è riuscita ad imporsi, tanto che apparve, con mezzi suoi proprii, senza vie traverse, senza esagerazioni dannose, senza chiassi reclamistici, ma con serietà di intendimenti, con onesta ed alacre operosità, con metodo sicuro e rapido di lavoro, con una chiarezza impressionante di vedute larghe ed originali». E nel fascicolo successivo della stessa rivista un articolo con foto-ricordo è dedicato alla "simpatica" festa avvenuta nello stabilimento la mattina del precedente 25 dicembre, nel corso della quale Caserini annunciava una speciale "gratifica" concessa a tutto il personale «in una misura assai larga, segno della non mai smentita signorilità della Casa. Gli artisti commossi ed entusiasti per l'atto inusitato e generoso, improvvisarono là per là una bevuta di champagne»; ringrazia il direttore Caserini, a nome di tutti, Paolo Cantinelli.

Nel gennaio 1914 esce la notizia che la Gloria ha rilevato a Genova

una sala cinematografica, il cinema Universale, di cui si occupa personalmente Cazzulino: vi verranno programmati soltanto film della Casa. È forse questo un primo passo, da parte della società, per la costituzione di un proprio circuito di sale: ma l'iniziativa rimane, a quanto pare, isolata. Nello stesso periodo si annunciano le trasferte di Caserini a Roma e al nuovo stabilimento di Pegli (per girare scene da aggiungere al *Nerone*). Sempre a Pegli nel novembre 1914 risultano al lavoro due *troupes*, una di De Riso e una di Calza-Bini (che gira probabilmente *La vergine del mare*); mentre nel novembre del 1915 passerà in censura un altro film sicuramente girato a Pegli, *Un dramma fra le belve* (la cui lavorazione è funestata da un incendio scoppiato nel serraglio, con la morte di una tigre e il ferimento di un leone).

Cazzulino in giugno fa un viaggio a Parigi, da dove ritorna annunciando di aver venduto alla Pathé il secondo negativo di *Nerone e Agrippina* «per una cifra molto elevata» e il diritto di distribuire il film negli Stati Uniti e in vari paesi europei e asiatici.

I contatti internazionali presi da Caserini già nel 1913 fanno sì che molti film della Gloria raggiungano i mercati esteri: in aprile si annuncia che il rappresentante scelto per la Spagna è R. Minguella Piñol di Barcellona, che in ottobre lancia con pubblicità sulle riviste e distribuisce poi con successo *Ma l'amor mio non muore!*; ma quasi tutti i film della Casa superano i confini nazionali, arrivando soprattutto in Francia (dove da ottobre vengono distribuiti e venduti direttamente) e in Gran Bretagna, ma anche occasionalmente in Svezia e, dal 1914, negli Stati Uniti. Nel febbraio 1914 la Gloria nomina un proprio rappresentante in Gran Bretagna (tale Priem). Nel corso dell'anno la Casa generalmente tratta la vendita nei vari Paesi di singoli film (in Francia, per esempio, *Macchia indelebile* viene venduto dal distributore R. Prieur et C.ie.); così *Nerone e Agrippina* raggiunge quasi tutti i principali mercati europei e *Peppeniello* riesce ad arrivare in Gran Bretagna e negli Stati Uniti.

Nel luglio 1914 l'intesa tra Cazzulino e Caserini entra però in crisi, proprio mentre viene sciolta la società creata dalla Gloria e dalla De Giglio, per recessione dall'accomandita di De Giglio[21]: Caserini lascia con la moglie la Casa e Cazzulino lo sostituisce promuovendo "metteur-en-scène" l'attore Vittorio Rossi-Pianelli e assumendo come «direttore artistico e tecnico degli stabilimenti» Leopoldo Carlucci; la direzione generale della società rimane a Cazzulino. La De Giglio proseguirà la distribuzione dei film della Gloria in Italia, mentre per l'estero la società contatterà singoli rappresentanti.

Nel corso del 1914 la società prosegue la sua azione per consolidare la propria presenza nel mercato; in aprile stabilisce, per esempio, un accordo con la Lucarelli di Palermo, «per la programmazione dei sog-

getti»: si tratta probabilmente di un accordo di distribuzione che prevede una partecipazione al finanziamento della produzione. L'unico film che risulta frutto di questa combinazione è *Occultismo* di Gian Orlando Vassallo, che viene presentato sulla stampa come il prodotto di una «Gloria sicula». L'accordo tra le due società nello stesso agosto risulta già venuto meno.

L'uscita di Caserini e la fine dell'intesa con De Giglio mette in crisi, nella seconda metà del 1914, l'attività produttiva della Gloria. Cazzulino fa fronte alle difficoltà con nuove assunzioni; in agosto concede l'esclusiva della Gloria per il Centro-Sud alla ditta romana Carpentieri & Armanni; in ottobre affida la concessione per tutto il mondo a tale Cippico, rappresentante in Italia della ditta Gevaert; poi, in dicembre, affida la rappresentanza generale della Casa a una importante società milanese, la società anonima Antonio Bonetti.

Nel settembre 1915 concessionaria per l'Italia della Gloria risulta la milanese Fides-Film. Ma sono rimedi che non riescono a invertire la fase involutiva in cui la società è entrata: anche perché la guerra rende ora praticamente impossibili le esportazioni all'estero. Non mancano tuttavia segnali di una volontà di rilancio: nel gennaio del 1916, per esempio, la stampa dà notizia che è stato attivato lo stabilimento di Pegli, dove si trovano al lavoro ben tre diverse *troupes*, guidate da Gino Calza-Bini, da Camillo De Riso e da Vittorio Rossi-Pianelli (con primo attore Mario Guaita "Ausonia"); mentre nello stesso stabilimento è all'opera come realizzatore anche Carlo Campogalliani, impegnato a eseguire dei «lavori per una Casa americana» non meglio precisata.

L'andamento della società però non è buono. Informa Prono:

«Nell'Assemblea straordinaria del 21 maggio 1916 il gerente informa che l'esercizio 1914/15 si è chiuso con una perdita di Lire 86.666, cifra che corrisponde ad un terzo di tutto il capitale sociale: è dunque necessario che i soci scelgano se sciogliere la società oppure continuare l'attività con il capitale ridotto, oppure ancora reintegrare le perdite. Viene deliberata la continuazione dell'attività con il capitale limitato a Lire 173.333,34.

In occasione delle Assemblee ordinaria e straordinaria tenutesi il 7 novembre dello stesso anno, davanti al notaio Guido Tempo, gli azionisti presenti (rappresentanti "29 parti sociali": tra loro ci sono ancora soci fondatori, come Cazzulino, Weber e Canova), dalla lettura del bilancio chiuso il 31 luglio 1916 apprendono della consistente perdita fatta registrare dall'esercizio 1915-16: Lire 231.279,89»[22]. Il gerente, dopo aver ricordato la precedente decisione di proseguire l'attività con capitale ridotto, motivata da «fondate speranze che la continuazione dell'Esercizio riuscisse a buoni risultati», constata che le aspettative andarono deluse e comunica che è necessaria a quel punto la messa in liquidazione della società.

A nulla vale la presa di posizione del socio Giovanni Bianco, che si astiene nell'approvazione del bilancio e vota contro una liquidazione che, dopo quella data, diventa effettiva.

Alla fine del 1916 Cazzulino sarà proprietario di una nuova società di distribuzione, la Teatro Film (con sede in via Roma, 20), che importa in Italia film di produzione statunitense.

8. La reperibilità

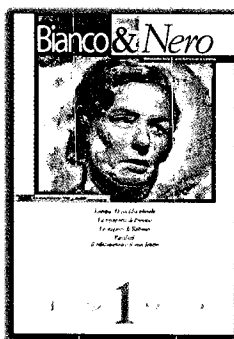
Della produzione della Film Artistica "Gloria" risultano oggi sicuramente reperibili solo cinque film (conservati nei luoghi indicati):

Ma l'amor mio non muore! (1913) Cineteca Italiana, Milano/Cineteca Nazionale, Roma (frammento)
La memoria dell'altro (1913) Cineteca Nazionale, Roma[23]
Romanticismo (1914) Cineteca del Friuli, Gemona (UD)
Peppeniello (1914) Cineteca Nazionale, Roma
Nerone e Agrippina (1915) Norsk Filminstitut, Oslo
La piccola vedetta lombarda (1916) Museo del Cinema, Torino
Buon Natale! (1916) Cineteca Nazionale, Roma
Dagli Appennini alle Ande (1916) A.I.R.S.C., Roma
Naufragio (1916) Cineteca Italiana, Milano
I saltimbanchi (1916) Cineteca Nazionale, Roma

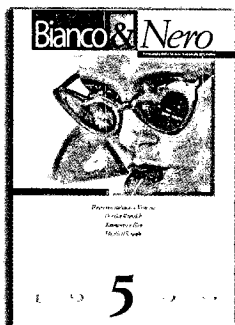
---

1. A.A. Cavallaro, *La film artistica «Gloria»*, «La Vita Cinematografica», Torino, 1, 15 gennaio 1913, pp. 6-7.
2. Le notizie più precise sulla costituzione ufficiale sono tratte dal saggio di Franco Prono, *La Film Artistica "Gloria"*, in I. Fabri (a cura di), *Le fabbriche della fantasticheria. Atti di nascita del cinema a Torino*, Aleph, Torino, 1993, pp. 114 e ss.
3. Cfr. nota 2.
4. Queste notizie sono fornite dall'articolo-intervista di A.A. Cavallaro, cit.
5. Secondo altri fonti, l'affitto.
6. Sulla carriera di Monleone, cfr. Roberto Chiti, *Enciclopedia del cinema e della TV di ieri e di oggi in Liguria (1896-1993)*, M.I.C.S., Roma, 1993, pp. 200-201.
7. Veritas, *Amleto Palermi*, «La Vita Cinematografica», Torino, 40-41, 30 ottobre-7 novembre 1914, p. 40.
8. Da «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, 146, 20 febbraio 1913, p. 2767.
9. Cfr. il soffietto pubblicitario, «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, 149, 15 aprile 1913.
10. «L'Arena», Verona, 19-20 settembre 1913.
11. Alessandro Marchese, *I progressi della Gloria-Film*, «La Vita Cinematografica»,

Torino, 20, 30 ottobre 1913, p. 75.
12. «La Vita Cinematografica», Torino, dicembre 1913, pp. 132-133.
13. Allude forse al curatore del montaggio?
14. Pier da Castello, *Uno sguardo retrospettivo*, «La Vita Cinematografica», Torino, 30-31, 15-22 agosto 1914, pp. 74-75.
15. «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, 227, 6 febbraio 1913, p. 7.
16. «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, 236, 10 aprile 1913.
17. «La Vita Cinematografica», Torino, 4, 28 febbraio 1913, p. 54.
18. Alfonso De Giglio, attivo dal 1912, è uno dei maggiori importatori italiani dei film scandinavi e tedeschi a lungometraggio ma, nella sede torinese di via Principe Tommaso 4 (ha anche aperto una filiale a Copenaghen), ha anche un laboratorio per titoli e sottotitoli, lettere, marche, finali, e per la stampa di positivi, viraggi e colorazioni. È anche concessionario dell'Aquila Films e della Centauro. Si serve del viaggiatore Luciano Corti; nell'aprile del 1913 il direttore della sua sede torinese è il bolognese Ettore Marzetto, che nel gennaio del 1914 diventa procuratore generale della Casa.
19. Ne dà notizia «Il Sole», Milano, 21-22 luglio 1913.
20. Si tratta probabilmente de *La donna nuda*, primo film girato dalla Borelli per la Cines sotto la guida di Carmine Gallone, la cui realizzazione era evidentemente iniziata prima di quella del secondo film borelliano della Gloria, *La memoria dell'altro*.
21. Ne danno notizia «Il Sole» (Milano, 29 ottobre 1914) e «La Cine-Fono» (Napoli, 287, 25 luglio 1914): quest'ultima assicurando però che «De Giglio rimane concessionario per l'Italia della produzione, mentre per l'estero furono confermati tutti i rappresentanti antecedenti». De Giglio e Marzetto saranno preso coinvolti nelle vicende di un'altra società di produzione torinese appena costituita, la Bonnard Films.
22. Franco Prono, *La Film Artistica "Gloria"*, cit.
23. Un frammento dovrebbe esistere anche alla Filmoteca di Madrid.

Bianco & nero 1999

Numero 1
Saggi Permanenza e mutamento: le stagioni di Rohmer *di Giorgio Tinazzi*; Il viaggio sentimentale di Marker nel multimediale *di Yvette Biro*; La scommessa di Robert Bresson *di Luciano De Giusti*; **Note** Impronte sulla sabbia *di Bernardo Bertolucci*; **Pasolini** La sceneggiatura e la poetica del non-finito *di Walter Siti*; La terra e il cielo *di Stefania Parigi*; **Cineteca** «Europa '51». La variante trasparente *di Elena Dagrada*; **Libri** Le avventure di Roberto Rossellini *di Gianni Rondolino*

Numero 2
Saggi Eccessi di stile e lezioni di morale in «Home from the Hill» e «Written on the Wind» *di Veronica Pravadelli*; **Dossier Visconti** Prigionieri del paesaggio. Sfondi e volti di «Ossessione» *di Sandro Bernardi*; «Vaghe stelle dell'Orsa...»: le ambiguità di Sandra *di Carole Contant*; Piccola storia di un film dimenticato: «Lo straniero» *di Leonardo De Franceschi*; **Incontri** Mohsen Makhmalbaf: un cinema di poesia; **Cineteca** Aquila Films: profilo di una casa "editrice" *di Aldo Bernardini*

Numero 3-4
Saggi Tra finzione e documentario: la terza via del cinema africano *di Maria Coletti*; Maghreb. Cronache cinematografiche dalla Terra del Tramonto *di Leonardo De Franceschi*; **Dossier Buñuel** Il prologo di «Un chien andalou» *di Paolo Bertetto*; «Las Hurdes» o "la barbara bellezza del deserto" *di Javier Herrera*; «Subida al Cielo»: un viaggio messicano *di David Bruni*; Il prologo di «Ensayo de un crimen» *di Giorgio Tinazzi*; Lettera a Giorgio Tinazzi *di Luis Buñuel*; Scritti: Pessimismo, Gags, Il cieco delle tartarughe *di Luis Buñuel*; **Documenti** «Touch of Evil» "ritoccato" *di Jonathan Rosenbaum*; Promemoria per la Universal *di Orson Welles*; **Cineteca** «Siamo donne»: un esempio "neorealista" di coscienza metalinguistica *di Giorgio De Vincenti*; **Libri** Histoire(s) du cinéma. Il libro *di Alberto Farassino*; Histoire(s) du cinéma. Il capitolo italiano *di Laurence Schifano*

Numero 5
Saggi Tra cinema e letteratura. Appunti da Cannes *di Gianni Rondolino*; Huillet/Straub. Teatro di una guerra di classe *di Tullio Masoni*; «Psycho» da Hitchcock a Van Sant *di Giorgio Tinazzi*; **Dossier Kubrick** Kubrick, Freud e la coazione a ripetere *di Sandro Bernardi*; «The Killing», la geometria e la perdita *di Augusto Sainati*; La soggettiva del cadavere *di Vito Zagarrio*; **Venezia '99** Vedute e visioni. I film italiani sugli schermi del Lido *di Stefania Parigi*; «Lo straniero» ritrovato *di Luciano De Giusti*; Dopo la Mostra. Note di fine estate *di Vito Zagarrio*

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

Bianco & Nero

❐ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
L.80.000 - Euro 41,32 (Italia), L.100.000 - Euro 51,65 (Europa), L.120.000 - Euro 61,97 (altrove)

❐ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
L.80.000 - Euro 41,32 (Italy), L.100.000 - Euro 51,65 (Europe), L.120.000 - Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

❐ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

❐ Spedite contrassegno / Please forward C.O.D.

❐ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

❐ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my: ❐ American Express ❐ Visa ❐ Carta Si
n. scadenza / expiry date

❐ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only

Data / Date Firma / Signature

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Saggi

Il cinema moderno e la nozione d'autore
di Giorgio De Vincenti

Note

Il cinema ceco: una serra distrutta
di Antonín J. Liehm

37

Dossier Zavattini a Cuba

Cuba: il presente antico di Zavattini
di Stefania Parigi
Cinema e rivoluzione
di Bruno Torri
Cronaca cubana
di José Massip
Memorie e ritorni
di Julio García Espinosa
L'officina cubana
Come si scrive una sceneggiatura
Per una discussione con i "non impegnati"
Lettera ad Alfredo Guevara
di Cesare Zavattini

109

Cineteca

Film Artistica "Gloria": storia di una casa di produzione
di Aldo Bernardini

Distribuzione
Marsilio

L. 20.000 € 10,33